TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Zu Goethes 200. Geburtstag

Jahrgang VII Heft 3

Herman Meyer	*Goethes «Kleine Blumen, kleine Blätter»*
Emil Staiger	*Goethes Mahomet*
Wolfgang Schadewaldt	*Goethe und Homer*
Bonaventura Tecchi	*Sulle immagini del «Gesang der Geister über den Wassern»*
Giovita Scalvini, a cura di Fredi Chiappelli	*Frammenti su Goethe*
	Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstr. 78, Zürich 32

Jahrgang VII Heft 3

Seite 169	*Goethes «Kleine Blumen, kleine Blätter»*	Herman Meyer
„ 187	*Goethes Mahomet*	Emil Staiger
„ 200	*Goethe und Homer*	Wolfgang Schadewaldt
„ 233	*Sulle immagini del «Gesang der Geister über den Wassern»*	Bonaventura Tecchi
„ 241	*Frammenti su Goethe*	Giovita Scalvini, a cura di Fredi Chiappelli
„ 250	*Glossen*	

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Fredi Chiappelli, Florenz; Werner Kraft, Jerusalem; Herman Meyer, Amsterdam; Wolfgang Schadewaldt, Berlin; Emil Staiger, Zürich; Bonaventura Tecchi, Rom.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

GOETHES «KLEINE BLUMEN, KLEINE BLÄTTER»

Von Herman Meyer

Die ursprüngliche Fassung dieses Sesenheimer Liedes ist uns bekanntlich erhalten in einer Abschrift Heinrich Kruses nach einer Vorlage, die sich 1835 noch im Besitz von Friederikens Schwester Sophie Brion befand und sich schon bald darauf als verschollen erwies. Trotz dieser etwas bedenklichen Ueberlieferung wird ihre Authentizität wohl mit Recht nicht angezweifelt. Nach ihrer erstmaligen Veröffentlichung in Salomon Hirzels *Der junge Goethe* 1875 ging sie reibungslos in den gesicherten Bestand von Goethes Lyrik ein und blieb unberührt von den philologischen Kontroversen, deren Gegenstand Friederikens Nachlass bald war. Ich gebe ihren Wortlaut nach Morris wieder:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlings Götter
Tändelnd auf ein luftig Band.

Zephir nimms auf deine Flügel,
Schlings um meiner Liebsten Kleid!
Und dann tritt sie für den Spiegel
Mit zufriedener Munterkeit.

Sieht mit Rosen sich umgeben,
Sie, wie eine Rose jung
— Einen Kuss! geliebtes Leben,
Und ich bin belohnt genung.

Schicksaal seegne diese Triebe,
Lass mich ihr und lass sie mein,
Lass das Leben unsrer Liebe
Doch kein Rosen Leben seyn.

Mädgen das wie ich empfindet,
Reich mir deine liebe Hand,
Und das Band das uns verbindet
Sey kein schwaches Rosen Band.

So leicht und anspruchslos das anmutige Lied sich auch gibt, es bietet ein Problem, das bisher zwar mehr oder weniger deutlich gesichtet, aber nicht gelöst wurde. Eine vorläufige Betrachtung soll zunächst das Problem als solches sichtbar machen. Die drei ersten Strophen bieten ein Phantasiespiel auf reeller Grundlage. Ueber diese Realität berichtet das elfte Buch von *Dichtung und Wahrheit:* «Entfernt von ihr (Friederike), beschäftigte ich mich für sie, um durch eine neue Gabe, einen neuen Einfall ihr wieder neu zu sein. Gemalte Bänder waren damals eben erst Mode geworden: ich malte ihr gleich ein paar Stück und sendete sie mit einem kleinen Gedicht voraus.» (Gemeinsamkeit solcher dienenden Funktion rückte das Lied schon in der Ausgabe vom Jahre 1789 neben das ebenfalls als Begleitung eines Geschenks gedachte *Mit einem goldenen Halskettchen.)* Der Inhalt der drei ersten Strophen ist durch diese dienende Funktion bedingt. Die erste poetisiert die Bemalung des Bandes, die zweite dessen Ueberbringung von Strassburg nach Sesenheim; die dritte nimmt die Belohnung des Schenkenden vorweg.

Die Mittel zu dieser Poetisierung sind, wie längst allgemein erkannt wurde, dem Bereich der Anakreontik entnommen. Höchstens kann gesagt werden, dass das Lied sich über die durchschnittliche Anakreontik dadurch erhebt, dass die anakreontischen Requisiten nicht locker aneinandergereiht, sondern einem festen Handlungsgefüge eingeordnet werden. Wie die «Frühlingsgötter» zu den Urhebern der Verzierung des Seidenbandes gemacht werden, so übernimmt der «Zephir» die Rolle des Strassburger Postwagens. Auch der übrige Wortapparat gehört weitgehend in die anakreontische Sphäre: Blumen, Blätter, Bänder, Rosen, Flügel, Küsse; klein, leicht, jung, tändelnd, luftig, munter, lieb. Nur die Gleichsetzung der Rose mit der Geliebten selbst in der dritten Strophe führt einigermassen aus dem anakreontischen Bereich in den des Volksliedes hinüber.

Im Vergleich mit den drei ersten Strophen führen die zwei letzten in scharfer Umbiegung des gehaltlichen Verlaufs fast einen Bruch herbei. Der anakreontische Apparat weicht hier direkter Sprache des Herzens, die, in starkem Gegensatz zur anfänglichen leichten Tändelei, vom Schicksal Festigkeit und

Dauer der beiderseitigen Liebe erfleht, und zwar in der Form einer ausgesprochenen Negation des allzu Unverbindlichen und Momentanen des anakreontischen Liebesbegriffs: das «Leben unsrer Liebe» soll *kein* (kurzes und vergängliches) «Rosenleben», das «Band das uns verbindet» soll *kein* (schwaches) «Rosenband» sein.

In aller Schärfe lautet das Problem, das uns beschäftigen soll: Seiner äusseren Motivik nach ist dieses Lied von allen Sesenheimer Liedern am stärksten der Anakreontik verpflichtet, ethisch-gehaltlich ist es der Anakreontik am stärksten entgegengesetzt. Wie erklärt sich diese Diskrepanz? Es ist das einzige Friederikenlied, das eindeutig die Liebe nicht als episodische Gefühlsseligkeit, sondern als lebenslänglich bindende Macht feiert; persönlich-biographisch: das einzige Friederikenlied, wo Goethe regelrecht werbend auftritt und der Geliebten die Ehe in Aussicht stellt. Dieser merkwürdige Sachverhalt wird indirekt durch die Textgeschichte beleuchtet. An keinem Friederikenlied hat Goethe so stark aus ausserkünstlerischen, nämlich privatmenschlichen Rücksichten geändert wie gerade an diesem. Der erste Druck in Jacobis «Iris» 1775, worauf dann der schliesslich zum textus receptus gewordene Druck in den Schriften vom Jahre 1789 fusst, bietet schon dadurch geradezu eine Verstümmelung des Gehalts, dass die ganze vierte Strophe wegfällt. Mit vollem Recht urteilte schon Eugen Wolff: «... der positiven Verherrlichung des Lebens und der Dauer dieser Liebe ist durch Ausmerzung der vierten Strophe bereits das Herz ausgebrochen.» Dazu gesellen sich einige kleinere verharmlosende Abschwächungen, als deren wichtigste die Aenderung in der letzten Strophe von «Reich mir deine liebe Hand» in «Reiche *frei* mir deine Hand» (mit der Grundvorstellung: zwanglos) gelten mag. Es ist zwar möglich, dass diese Aenderungen nicht absichtlich vorgenommen wurden: nach dem Begleitbrief an Jacobi hätte Goethe das Lied 1775 frei aus dem Gedächtnis aufgeschrieben; aber auch dann wird man geneigt sein, sie nicht dem Zufall, sondern eher einer bezeichnenden Gedächtnis-Fehlleistung zuzuschreiben. Die Untreue Friederiken gegenüber schuf eben die innere Unmöglichkeit, gerade dieses im Gedanken des Lebensbundes gipfelnde Gedicht in seiner ursprünglichen Form der Oeffentlichkeit preiszugeben.

Nur mit beschränktem Recht hat man also unser Lied immer wieder als «das Meisterstück», «die anmutigste Blüte» usw. der deutschen Anakreontik gepriesen (Minor und Sauer, Erich Schmidt, Eduard Engel, Arthur Kutscher, Emil Ermatinger u. a.). Solche Qualifizierung gilt nur, wenn man einseitig auf die äussere Form (die sich nach dem Nachweis Minors und Sauers eng an Jacobi anschliesst) und auf die äussere Motivik sieht. Legt man anderseits den Nachdruck auf den Gehalt der letzten Strophen, so überhört man leicht ebenso einseitig die starken anakreontischen Anklänge, oder sucht diese zu minimalisieren und demgegenüber Berührung mit dem Volkslied nachzuweisen. Auch dies befriedigt wenig: das volkstümliche Lied Robert Roberthins, das Wolff zur «Voraussetzung» des Goetheschen Liedes zu machen geneigt ist, zeigt doch nur eine sehr ferne Aehnlichkeit. In einer oder der anderen Weise drückt man sich um die befremdende und der Erklärung bedürftige Tatsache herum, dass Motivik und Gehalt einander auffällig unangemessen sind. So auffällig, dass wir uns fragen müssen: Ist diese Unangemessenheit als eine naive Entgleisung des Kunstgeschmacks des Dichters zu werten, oder aber ist sie in hintergründigerer Weise intentional bedingt? Ich möchte letzteres bejahen und dies auf notwendigerweise etwas umwegreichem Wege zu erhärten versuchen. Dem Leser darf ich wohl verraten, dass mein eigenes Interesse dabei mindestens ebenso stark diesen Umwegen als solchen, wie dem zu erreichenden Resultat gilt: es reizte mich, einmal auszuprobieren, inwieweit im allgemeinen als recht disparat betrachtete Forschungswege auf ein und dasselbe Ziel hinführen können. Sollte ich mit Kanonen nach Spatzen schiessen, so ist immerhin die philologische Ballistik dieser Schiesserei vielleicht einigermassen aufschlussreich.

Zunächst etwas wortgeschichtliche Mikroskopie. Trotz einmaligen Vorkommens ist das Schluss- und Gipfelwort «Rosenband», das das «Band» der ersten Strophe wortspielend wieder aufnimmt und vom «Rosenleben» der vorletzten vorbereitet und unterstützt wird, von höchster sowohl tektonischer wie gehaltlicher Bedeutsamkeit. Kutscher und Wolff rechnen es zum gebräuchlichen anakreontischen Apparat. Der betreffende Artikel im von Moritz Heyne besorgten achten Band des Grimm-

schen Wörterbuchs scheint zu bestätigen, dass «Rosenband» in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein usuelles Wort gewesen wäre. Heyne verzeichnet sogar drei Bedeutungsmodifikationen: erstens «rosenfarbenes oder mit Rosen verziertes Band, als Strumpfband, Haarband, Hutband usw. getragen», dann «mit Rosen geflochtenes Band, Rosenguirlande», und schliesslich «übertragene Bedeutung: leichte, angenehme, gern getragene Bande, bes. der Ehe». Sehen wir genauer hin, so erweist sich aber der Eindruck des Usuellen als falsch oder wenigstens sehr übertrieben. Die Belegstellen zeigen deutlich, dass die Modifikationen vorwiegend nur ad hoc, in der jeweiligen Gedichtsituation gelten. So deduziert Heyne sein «Strumpfband» offenbar aus der galanten Stelle bei Bürger:

> Nun schlinget meine kühne Hand
> Ein sanft geflammtes Rosenband
> Ihr zierlich zwischen Knie und Waden.

Weiter fällt auf, dass sämtliche Belegstellen mit nur *einer* Ausnahme jünger sind als Goethes Lied vom Jahre 1771. Dadurch ist es mindestens fragwürdig, ob Goethe, wie Heyne glaubt, die zwei letzten von ihm statuierten Bedeutungsmodifikationen «wortspielend vereinigen» konnte! Die Unwahrscheinlichkeit, dass das Wort in Goethes Strassburger Zeit schon gebräuchlich, oder nur: in Dichtersprache gebräuchlich gewesen wäre, wird zur relativen Gewissheit des Gegenteils, wenn es sich um jene Zeit weiter nicht belegen lässt. Und dies ist, soviel ich sehe, tatsächlich nicht der Fall. Weder Schönaich (1754) findet Gelegenheit, seine antineologische Wut an dieser Vokabel auszulassen, noch findet sie sich im Adelungschen Wörterbuch vom Jahre 1777. Auch die vierte Auflage von Matthias Kramers aufschlussreichem und zu wenig bekanntem *Neuem deutsch-holländischem Wörterbuch* vom Jahre 1787 nennt kein «Rosenband», obwohl es nicht weniger als fünfzig Zusammensetzungen mit «Rose» verzeichnet. Natürlich bleibt ein solcher negativer Nachweis immer etwas heikel, besonders weil wir ja über das poetische Idiom des achtzehnten Jahrhunderts immer noch ziemlich schlecht unterrichtet sind. Dennoch gibt es zu denken, dass das Wort damals nicht lexikographisch festgelegt

wurde, aber wohl kurz nach der Jahrhundertwende in J. H. Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache* vom Jahre 1809: «1. Rosenrothes Band, oder Band, auf welches Rosen gewebt sind, Mz. Rosenbänder; 2. Angenehme, sanft bindende Verhältnisse, Rosenketten; Mz. Rosenbande.» Dies bestätigt unseren Eindruck, dass es sich um ein spezifisches Dichterwort handelt, das erst reichlich spät auf Grund allgemeiner Verbreitung für lexikalische Aufzeichnung in Betracht kam. Fürs neunzehnte Jahrhundert lässt sich an Hand der Dichtung Mörikes wahrscheinlich machen, dass das Wort schon im höheren Masse usuell geworden war. Etwa das «rosenrot Band» in *Die Soldatenbraut* erhält erst dann seinen vollen Sinn, wenn ein usuelles «Rosenband» im Bewusstsein des Hörers mitschwingt. Aehnliches gilt auch für *Agnes* und *Der junge Dichter*.

Anderseits muss betont werden, dass die *Voraussetzung* für die Wortschöpfung «Rosenband» durch die anakreontische Ueberlieferung ganz gegeben war. In der pseudoanakreontischen Sammlung kommt die Situation vor, dass die Musen den Eros mit Kränzen binden: *Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα δήσασαι στεφάνοισι.* Darauf mögen die Vokabeln «Blumenfessel» und «Blumenkette» für sanft bindende Verhältnisse zurückgehen. Wieland, *Agathon:* «in den Blumenfesseln der Liebe»; Goethe, dritte *Ode an Behrisch:* «Hielte dich nicht Freundschaft / Mit Blumenfesseln an mir.» Aehnliches findet sich bei Uz, Zachariä, Gerstenberg u. a., wie Kutscher nachgewiesen hat. Zuspitzung auf den Liebesbereich mittels Ersetzung des allgemeinen «Blume» durch «Rose» (die vorzüglich aphroditische Blume) lag sozusagen in der Luft und wurde denn auch 1752 von Klopstock in der Ode *Das Rosenband* vollzogen. Da dies aber, wie wir sahen, der einzige Fall vor 1771 bleibt, liegt die Folgerung mindestens nahe, dass Goethe das Wort, entweder durch unbewusste Reminiszenz oder durch bewusste Entlehnung, direkt von Klopstock übernommen hat; auf Grund seines sehr evokativen Klangs scheint es sogar nicht unmöglich zu sein, dass es ebensosehr der sprachliche Ausgangspunkt der Konzeption des Goetheschen Liedes war, wie die Uebersendung des reellen Bandes von Strassburg nach Sesenheim der sachliche Ausgangspunkt war. Das etwaige Bedenken, ob Goethe damals Klopstocks Ode gekannt haben könnte, kann weitgehend be-

hoben werden. Zwar erschien die Buchausgabe der Oden erst 1771, so dass sie Goethe vielleicht nicht vor der Abfassung seines Liedes im Frühling desselben Jahres zu Gesicht kommen konnte; aber handschriftlich waren Klopstocks Oden unter den Liebhabern schon stark verbreitet. Dies bezeugt das zwölfte Buch von *Dichtung und Wahrheit:* «Lieb und wert war alles, was von ihm (Klopstock) ausging; sorgfältig schrieben wir die Oden ab und die Elegien, wie sie ein jeder habhaft werden konnte.» Es kommt hinzu, dass Goethe gerade Klopstocks «Rosenband» als erfreulich artverwandt empfunden haben muss. Von allen Oden Klopstocks ist sie nämlich, wenn ich recht sehe, weitaus die liedhafteste. Dieses Argument gilt umsomehr, wenn wir bedenken, dass Goethe der eigentlichen Odenform einen recht starken inneren Widerstand entgegenbrachte!

Genaue Betrachtung von Klopstocks Ode legt es aber nahe, dass bei Goethe mehr als bewusste oder unbewusste Uebernahme des einzelnen Wortes «Rosenband» vorliegt.

Im Frühlingsschatten fand ich sie;
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht, und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl, und wusst' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu,
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium.

So hingehaucht zart das Gedicht auch seiner Wirkung nach sein mag, es weist doch eine geradezu mathematisch strenge Tektonik auf, die auf genauester Parallelität der variierenden Wiederholung beruht. Der Zement dieser Tektonik nun sind die Worte «Rosenbänder» und «Leben». Das erste steht an genau entsprechender Stelle in der Mittelzeile der ersten und

dritten, das zweite ebenso genau parallel in gedoppelter Fügung in den zwei ersten Zeilen der zweiten und vierten Strophe, so dass sie sich kreuzreimartig umschlingen. Man sieht: es sind genau die zwei Schlüsselworte, die, gleichfalls in auffälliger Doppelung, in den zwei letzten Strophen von Goethes Lied als die sprachlichen Hauptträger der Abkehr von dem zuvor heraufbeschworenen anakreontischen Gefühlsbereich fungieren: «Lass das *Leben* unsrer Liebe Doch kein *Rosen Leben* seyn», «Und das *Band* das uns verbindet Sey kein schwaches *Rosen Band*». Das ist mehr als einfache Reminiszenz, es ist eine Bezugnahme, für die es wohl kein eindeutiges Kennwort gibt, deren Wesen wir aber dahin bestimmen möchten, dass sie etwa die Mitte hält zwischen Kontrafaktur und Parodie. Sie ist freier als die eigentliche Kontrafaktur, indem sie nicht die äussere Gedichtform sklavisch übernimmt; sie ist ernster als die Parodie, indem ihr das Element der Verspottung fehlt; sie ist mit beiden verwandt, indem sie eine betont antithetische geistige Haltung der Vorlage gegenüber bekundet und gerade das der Vorlage entnommene Wort zum Brennpunkt dieser Antithetik macht. Als Notbehelf möchte ich für dieses Mittelding den Terminus «freie Kontrafaktur» vorschlagen.

Klopstock und Goethe erheben sich beide über den Geist der Anakreontik, deren Formelapparat sie verwenden. Aber jeder tut es in seiner Weise. Klopstock entkleidet das im Grunde normal-galante Motiv — Entdeckung der schlummernden Geliebten, Erwachen und Liebesglück — weitgehend der Galanterie durch die Gewalt seiner Liebesekstase, die den totalen Menschen erfüllt und nicht bloss wie in der Anakreontik Angelegenheit der Sinne und der Nerven bleibt. Diese Totalität ballt er in der Vokabel «Leben» zusammen. Aber das rauschhafte Liebesglück, durch das Binden mit Rosenbändern verbildlicht, bleibt dem Augenblick verhaftet, momentan wie die anakreontisch- galante Erotik, wenn auch in seiner Momentaneität ins Uebersinnliche ragend: «Und um uns ward's Elysium»[1]. Ganz losgelöst von und schwebend über der schicksals-

[1] Es ist hier beiläufig daran zu erinnern, dass in Wielands *Oberon* „Elysium" in ähnlicher Weise den momentanen Liebesrausch evoziert, und durch „Wonnetrunkenheit" paraphrasiert wird (85. und 86. Strophe des fünften Gesanges). Dem „Elysium!", worin Klopstocks Ode *Der*

schweren Lebenswirklichkeit ist der erfüllte Augenblick zeit- und schicksallose Euphorie. Solchermassen verneint der jauchzende Schluss nicht einfach den galanten Anfang, sondern steigert diesen ins Ekstatische empor. Goethe dagegen lässt es durch die doppelte emphatische Abweisung von «Rosenleben» und «Rosenband» resolut zum Bruch mit der galanten Tändelei kommen. Dadurch erhalten die bejahten Begriffe «Band» und «Leben» eine Dimension hinzu, die ihnen bei Klopstock abgeht: «Leben» ist nunmehr nicht nur Totalität der geistigen und sinnlichen Kräfte, sondern auch Totalität in *zeitlicher* Ausdehnung: der ganze Lebens*verlauf*, die gelebte, der Zeit und dem Schicksal unterworfene Lebenswirklichkeit; «Band» nicht nur die momentane rauschhafte Verschmolzenheit, sondern die Verpflichtung zu gemeinsamer Lebensgestaltung auf lange Sicht. So besteht das kontrafaktorische Element darin, dass der übernommene Wortapparat mit gegensätzlichem ethischem Gehalt gefüllt wird. –

Im Methodischen sind wir bis hierher gangbare Wege gegangen. Das ändert sich, wenn wir fragen: Kann auch die Untersuchung der Gestalt dazu beitragen, unsere Hypothese zu unterstützen? Lässt sich neben einer dem Dichter bewussten gehaltlich-motivischen Bezogenheit auf Klopstocks Ode vielleicht eine, gleichviel ob bewusste oder unbewusste, gestaltliche Bezugnahme annehmlich machen? Es ist deutlich, dass es sich dabei nicht um äussere formale Merkmale wie Metrum, Reimschema, Strophenbau handeln kann. Die gattungsmässige Be-

---

Zürchersee ausklingt, eignet freilich die Momentaneität nicht, aber wohl hat es mit unserer Ode die ekstatische Ueberwirklichkeit gemeinsam. Unsere Auffassung, dass Goethe auf anderem Boden steht, findet merkwürdigerweise eine Stütze in der zweiten der drei Darmstädter Hymnen, die ihn stärker als sonstwo in der Nähe Klopstocks zeigen. Bis zur Selbstentfremdung schliesst er sich der sinnlich-übersinnlichen Schwärmerei der Darmstädter schönen Seelen und dementsprechend der unsinnlichen Sprachhaltung Klopstocks an. Der sechsmal wiederholte Leitsatz „Uns gaben die Götter / Auf Erden Elysium" ballt den enthusiastischen Geist Klopstockscher Freundschafts- und Liebeslyrik schlagwortartig zusammen. Aber dennoch distanziert der Dichter sich schliesslich kräftig von der „Seligkeit" himmlischer Küsse und der „heilgen Wonne", indem er den Leitsatz durch den abschliessenden abrupten Stosseufzer „Ach, warum *nur* Elysium!" innerlich entwertet. In der Rückschau wird die elysäische Empfindsamkeit der Darmstädter Freundinnen ihm zu etwas Schattenhaftem und der Wirklichkeit nicht Gewachsenem.

dingtheit der Ode einerseits, des Liedes anderseits schliesst solche äussere Uebereinstimmung von vornherein aus. Wir zielen denn auch auf intimere Formqualitäten, nämlich auf den einmaligen Lautkörper des Gedichts. Schliesst aber nicht gerade dessen Einmaligkeit die Möglichkeit jeder Beeinflussung aus? Ja und nein: Beeinflussung im Sinne mechanischer Uebernahme der Lautgestalt eines Gedichts von anderem Verfasser muss bei echter Dichtung sicher als ausgeschlossen betrachtet werden, weil schon ihre Annahme mit der eigengesetzlichen Formindividualität derselben strittig ist; im Sinne einer diese Individualität nicht gefährdenden organischen Befruchtung aber mag ihre theoretische Möglichkeit mindestens dahinstehen: wie die Individualität des Sohnes ja nicht dadurch gefährdet wird, dass er die Züge des Vaters trägt. Dieser Gesichtspunkt ist geeignet, eine schmale Brücke zwischen zwei Forschungsrichtungen zu schlagen, zwischen denen das Wasser noch immer recht tief zu sein scheint: der historisch relativierenden, literarhistorisch einordnenden, auswärtige Bedingtheit feststellenden auf dem einen, und der von der gehalt-gestaltlichen Autonomie des jeweiligen Kunstwerks tief durchdrungenen auf dem anderen Ufer.

Dass tatsächlich die Lautgestaltung eines Goetheschen Gedichts durch schon vorgebildete Wortkunst anderer Herkunft befruchtet sein kann, mag zunächst auf methodischem Umweg an einem eindeutigeren Fall nachgewiesen werden. Vor seiner Abfahrt aus der Gerbermühle am 18. September 1815 verabredete Goethe mit Marianne von Willemer, dass sie einander in der nächsten Vollmondnacht in Gedanken nahe sein würden. Darauf beziehen sich die Hafisverse in Mariannes Chiffrenbrief vom 18. Oktober: «Ich habe keine Kraft als die, im Stillen ihn zu lieben. Wenn ich ihn nicht umarmen kann, was wird wohl aus mir werden? Immer sehnt sich mein Herz nach deinen Lippen.» Der Schluss des Briefes klingt an eine andere Strophe der Hammerschen Uebersetzung an, deren fünfter Vers lautet: «Ich will küssen, küssen sprach ich.» Poetische Metamorphose dieser beiden Stellen ist Goethes gleich nach Empfang des Briefes entstandenes westöstliches Gedicht *Vollmondnacht,* das die Sehnsucht Suleika-Mariannes im Gespräch mit der Dienerin verkörpert.

Herrin, sag', was heisst das Flüstern?
Was bewegt dir leis die Lippen?
Lispelst immer vor dich hin,
Lieblicher als Weines Nippen!
Denkst du, deinen Mundgeschwistern
Noch ein Pärchen herzuziehn?
«Ich will küssen! Küssen! sagt' ich.»

Schau'! Im zweifelhaften Dunkel
Glühen blühend alle Zweige,
Nieder spielet Stern auf Stern;
Und smaragden durchs Gesträuche
Tausendfältiger Karfunkel:
Doch dein Geist ist allem fern.
«Ich will küssen! Küssen! sagt' ich.»

Dein Geliebter, fern, erprobet
Gleicherweis' im Sauersüssen,
Fühlt ein unglücksel'ges Glück.
Euch im Vollmond zu begrüssen,
Habt ihr heilig angelobet;
Dieses ist der Augenblick.
«Ich will küssen! Küssen! sag' ich.»

Nicht nur sachlich ist dieses herrliche Gedicht von der doppelten Vorlage abhängig, wie schon Burdach nachwies, sondern auch lautgestaltlich. Der dünne, hohe i—ü-Laut der Hafis-Hammerschen Suleikaworte «Ich will küssen, küssen sprach ich», unterstützt von der stellenweise starken i-Häufung im Chiffrenbrief, hat es dem Dichter dermassen angetan, dass er diese Zeile nicht nur in leichter Abwandlung als Kehrreim benutzt, sondern auch ihren Vokalismus zur Grundlage der ebenso straffen wie grossartig sich steigernden Vokalisation seines Gedichtes macht. Die erste Strophe webt ein Netz von Vokabeln, die alle in den erotischen Bereich, spezieller: in den Bereich von Lippe und Küssen gehören und ihre Zusammengehörigkeit durch Gemeinsamkeit der i—ü-Lautung bekunden: Flüstern, Lippen, Lispelst immer vor dich hin, Lieblicher, Nippen, Mundgeschwister, herziehn. In der zweiten

Strophe weitet sich das Erleben durch Einbeziehung des nächtlichen Kampfes zwischen Finsternis und Licht ins Kosmische aus, welchem Kampf der Gegensatz von dunkler Lautung in der ersten und heller in der zweiten und dritten Zeile genau entspricht. Die zweimalige Doppelung des Langvokals («Glühen blühend», «Nieder spielet») verleiht der Lichtwirkung überirdische Feierlichkeit. Die dritte Strophe, zum Zwischenmenschlichen zurückkehrend, verwirklicht erst in der dritten Zeile die «sauersüsse» Gefühlsambivalenz der Sehnsucht-aus-der-Ferne durch anhaltendes ü, die trübere Komponente des i—ü-Komplexes, dann aber in der sechsten Zeile den stillen Jubel über den dennoch erfüllten Augenblick durch Häufung des i. Zu beachten ist, dass der Vokalismus strophenweise vom Ende, nämlich vom angehängten Kehrreim her bestimmt ist und in diesem seine Bekrönung und gewissermassen seine Rechtfertigung findet.

Zurück jetzt zum Sesenheimer Liede. Der Erkundung der Lautgestalt stehen zwei Wege offen: eine quantitative Lautstatistik, die dem rein zahlenmässigen Häufigkeitsverhältnis der Laute untereinander entscheidende Bedeutung für die Bestimmung der formalen Eigenart zumisst, und ein qualitatives Verfahren, das der eindrucksmässigen Ungleichwertigkeit der Laute Rechnung trägt und deshalb nur den Höreindruck entscheiden lässt. Heinrich Lützeler (*Zeitschrift für Aesthetik* 29, S. 193 ff.) tut überzeugend die unzulängliche Scheinobjektivität der quantitativen Methode dar. Dennoch wollen wir nicht das Kind mit dem Bade ausschütten: das zählende Verfahren gibt immerhin den sicheren Boden zu einer ersten, relativ groben Einordnung in stilistische Kategorien ab, worüber sich dann die feinere Erfassung der Individualität des Lautkörpers mittels des Abhorchens der eindrucksmässigen Lautqualitäten erheben kann. Ein solchermassen einkreisendes, von der gröberen zur feineren Unterscheidung schreitendes Vorgehen mag sich im folgenden als berechtigt erweisen.

Auf der ersten Etappe schliesst die Untersuchung sich engstens an die Ergebnisse an, die Wilhelm Schneider (Ausdruckswerte der deutschen Sprache, Leipzig 1931) durch Vergleichung von Hofmannsthals *Ballade des äusseren Lebens* mit Georges Gedicht *Der Krieg* erzielt. Schneider bezieht sich auf die von

Norbert von Hellingrath in der deutschen Stilistik inaugurierte, letzten Endes auf Dionys von Halikarnass zurückgehende Zweiteilung in Harmonia glaphyra und austera in glatte und harte Fügung, welche er zum Gegensatz von «glattem» und «rauhem» Stil modifiziert. Wichtige Kriterien, deren Begründung man bei Schneider nachlesen mag, sind ihm dabei das zahlenmässige Verhältnis der Vokale und Konsonanten zueinander und der verschiedenen Konsonantengruppen untereinander. Eine im Verhältnis zu der Anzahl der Vokale relativ niedrige Konsonantenzahl wirkt glätter als eine relativ hohe, desgleichen eine relativ niedrige Anzahl der stimmhaften Konsonanten im Verhältnis zu den stimmlosen. Besonders wirken häufige stimmlose s rauh, häufige l und Nasalen dagegen glatt. Gemessen an diesen Kriterien erweist sich das Hofmannsthalsche Gedicht als ein Extrem des glatten, das Georgesche als ein Extrem des rauhen Stils. Ich gliedre den von Schneider gefundenen Verhältniszahlen die von mir für Goethes Lied und Klopstocks Ode errechneten an. Bei George kommen auf jeden Vokal gut zwei (2,06) Konsonanten, bei Hofmannsthal nur 1,73. «Wem der Unterschied nicht von Belang zu sein scheint, möge bedenken, dass innerhalb des durch den Lautbestand der deutschen Wörter gegebenen Spielraums wesentlich grössere Unterschiede kaum möglich sind» (Schneider). Bei Klopstock nun beläuft sich die entsprechende Zahl auf 1,65 und bei Goethe auf 1,73. — Das Verhältnis der stimmhaften Konsonanten zu den stimmlosen ergibt ein ähnliches Bild: George 1,27, Hofmannsthal 1,76, Klopstock 1,72, Goethe 1,85. Rechnet man die Ergebnisse durcheinander, so sind die Symptome der «Glätte» sowohl bei Klopstock wie bei Goethe noch etwas sprechender als bei Hofmannsthal.

Dann aber scheint das Bild sich zu verwirren. Häufiger harter Zischlaut ist nach Schneider Anzeichen des rauhen Stils: so kommt stimmloses s bei George einmal vor auf 15, bei Hofmannsthal auf 19 Konsonanten. Hier schlagen auf einmal sowohl Klopstock wie Goethe aus der Art, indem sie mit entsprechender 13 und 14 George noch an Rauhigkeit zu übertreffen scheinen! Sie rehabilitieren sich aber wieder ebenso brüderlich durch die Häufigkeit der l-Verwendung, die von Schneider entschieden für Glätte in Anspruch genommen, aber

nicht errechnet wird, was übrigens der Geschlossenheit des von ihm entworfenen Bildes entschieden zugute kommt: bei George kommt ein l auf 18,5, bei Hofmannsthal auf 23, bei Goethe sowohl wie bei Klopstock auf 11 (!) Konsonanten. Mögen letztere Ergebnisse auch eine leise Skepsis aufkommen lassen in betreff der Frage, ob Häufigkeit von l und s glückliche Kriterien zur Unterscheidung von glattem und rauhem Stil sind: Ganz unabhängig davon zeigen sie eine fast verblüffende Uebereinstimmung des Goetheschen mit dem Klopstockschen Gedicht unter allen verwendeten Gesichtspunkten.

Die statistische Untersuchung des Vokalismus unter dem Gesichtspunkt von hell und dunkel zeitigt einen Befund, der diese Uebereinstimmung nur unterstreicht. Eine schematische Uebersicht der Häufigkeit der Einzelvokale, wobei sich die erste Zahl auf das Klopstocksche, die zweite auf das Goethesche Gedicht bezieht, mag dies belegen: ă 10–13, ā 4–2, ĕ 6–4, ē 6–8, i 31–34, ŏ 2–1, ō 4–5, u 11–17, ei 2–16, oi 0–1, au 2–2, ö 0–1, ü 4–3, stummes e 18–42. Lassen wir den Murmelvokal, dessen Wert in diesem Zusammenhang wohl zweifelhaft ist, unberücksichtigt, und betrachten wir ă und ā als neutrale Mitte, ŏ, ō, u und au als dunkle, ĕ, ē, i, ei, ö, ü als helle Vokale, so finden wir bei beiden ein deutliches Uebergewicht der hellen: bei Klopstock 60, bei Goethe gut 63 Prozent aller Vollvokale. Viel auffälliger noch ist die grosse Häufigkeit des extrem-hellen i-Lautes (bei Klopstock gut 37, bei Goethe gut 32 Prozent!), bei starkem Zurücktreten des ĕ – ē. Achnlich fällt auf der dunklen Seite bei beiden die Vorherrschaft des u vor ŏ – ō auf: extremes Hell und Dunkel wird vor mittlerem Hell und Dunkel bevorzugt. Eine Abweichung besteht nur darin, dass das i bei Goethe stärker als bei Klopstock durch ei sekundiert wird.

So ermutigend diese Uebereinstimmung auch sein mag, dennoch müssen wir uns darüber klar sein, dass diese quantitative Erfassung der Lautgestalt hauptsächlich eine generelle Einordnung ergibt und uns dem individuellen Lautkörper beider Gedichte und der Frage nach ihrem Verhältnis zueinander kaum näher bringt. Dazu müssen wir von der Lautgestalt zu der Lautgestaltung, der schöpferisch-intentionalen Verwendung der Laute vordringen. (Gemeint ist hier die im Sprachgebilde

konstatierbare Intentionalität; ob sie auch im Bewusstsein des Dichters anwesend ist, ist eine davon unabhängige Frage.) Um dieser Intentionalität auf die Spur zu kommen, tasten wir erst den Konsonantismus, dann den Vokalismus beider Gedichte ab, im Bewusstsein freilich, durch dieses Nacheinander den organischen Zusammenhang zwischen beiden zeitweilig künstlich aufzulösen.

Den Konsonantismus betreffend drängt sich in beiden Gedichten rein gehörsmässig (also abgesehen vom oben mitgeteilten quantitativen Befund) das l als wichtigster Leitlaut auf. Wie ist sein struktureller Verlauf?

In Klopstocks Ode ist die konsonantische Ausgangssituation, den gehaltlichen Leitworten «Rosenbänder» und «Leben» entsprechend, ein ausgeglichenes Verhältnis von b und l, wobei in der ersten Strophe das b durch aufdringliche Alliteration (band ... Rosenbänder) um ein wenig über das verstreutere und verstecktere l (Frühling, fühlt, schlummerte) präponderiert. Die zweite Strophe dreht das Ponderanzverhältnis um, indem die l-Alliteration des gedoppelten emphatischen Leitworts «Leben» viel stärker ins Gehör fällt als das b desselben Wortes. Der beide Laute sekundierende Anlaut von «Blick» sorgt dafür, dass das anfängliche raffinierte Gleichgewicht nicht ganz in die Brüche geht. Die dritte Strophe kehrt thematisch zu den «Rosenbändern» zurück, bezeichnenderweise aber nicht zu der b-Alliteration der ersten Strophe, indem die Vokabel sich jetzt alliterierend mit «rauschte» verbindet. Dies ermöglicht, dass die in der zweiten Strophe gewonnene Präponderanz des l sich hier, wenn auch verhaltener, in «lispelt» und «Schlummer» fortsetzt. Die dermassen geweckte akustische Erwartung wird dann in der Schlusstrophe durch gesteigerte l-Wirkung vollauf befriedigt: die nochmalige Alliteration von doppeltem «Leben» bleibt nun nicht mehr in sich gerundet, sondern schwingt aus in dem gehaltlich und lautlich höchst bedeutsamen Gipfel- und Schlusswort «Elysium». Zusammenfassend: die l-Wirkung, auf leisen Sohlen eingeführt, zieht sich kontinuierlich durchs ganze Sprachgebilde hin und kommt in der Schlusstrophe zu souveräner, den Gedichtsinn unterbauender Entfaltung.

Ganz anders, ja in wesentlicher Hinsicht entgegengesetzt der

strukturelle Verlauf des Leitkonsonanten in Goethes Lied! Gleich der erste Vers drängt ihn, als gemeinsame Komponente der zwiefachen Alliteration kl bl kl bl, unzweideutig dem Leser auf und ordnet ihn ebenso unzweideutig dem Sinnbereich des Kleinen, Leichten, Tändelnden, Anmutigen zu, welche Zuordnung dann durch hinzukommende Vokabeln der ersten Strophe (leicht, Frühling, luftig) kräftig unterstützt wird. Nachdem der Leitkonsonant solchermassen dem Gehör gleichsam eingehämmert worden ist, dürfen die zweite und dritte Strophe sich eine gewisse faktische Diskontinuierlichkeit in der Verteilung desselben leisten, ohne dass das wirkungsmässige Kontinuum im akustischen Bewusstsein des Hörers dadurch gefährdet wird: starke Ballung des l in der ersten Hälfte der zweiten, und der zweiten Hälfte der dritten Strophe macht sein Nichtvorhandensein in den vier dazwischenliegenden Versen wett. — Nach der gehaltlichen Bruchstelle, die zwischen der dritten und der vierten Strophe liegt, sieht das akustische Bild anfangs noch ähnlich aus, aber der Sinn hat sich umgekehrt. In ihrer flehentlichen Bitte an das Schicksal suggeriert die vierte Strophe durch stärkste Häufung weich-wohliger l-Lautung (Lass mich ihr und lass sie mein, Lass das Leben unsrer Liebe Doch kein Rosen Leben sein) gerade das Abgelehnte, nämlich die durch «Rosenleben» verbildlichte Tändelerotik, deren Sphäre die drei ersten Strophen mindestens stark gestreift hatten. Die Schlusstrophe jedoch, gehaltlich der vorigen vollkommen parallel, stellt sich ihr akustisch scharf kontrastierend entgegen: die fliessende l-Lautung darf nur in «liebe» bescheiden ausklingen, um dann in den zwei letzten Versen durch die stakkatohafte Alliteration des Explosivlauts b fast überrumpelnderweise besiegt zu werden. Gehörsmässig stellt sich diese b-Häufung dem weichen Strom der l-Lautung wie ein Staudamm entgegen; sinnhaft beschwört sie durch ihre forschere Wirkung, dies im Gegensatz zur l-Lautung der vierten Strophe, nicht die dort abgelehnte Liebelei, sondern die ersehnte und erstrebte Verwirklichung einer hieb- und stichfesten Liebe fürs Leben. Zusammenfassend: der kontinuierlichen Zunahme der l-Wirkung bis zur höchsten Erfüllung im offen ausschwingenden Schlusswort, wie sie Klopstocks Ode bietet, steht hier eine nach vollstem Einsatz diskontinuierlich

abebbende, schliesslich durch andersartige Konsonanz gänzlich abgeriegelte Bewegung gegenüber.

Der Vokalismus der Ode Klopstocks zeigt einen mit der konsonantischen Lautgestaltung wenn auch nicht ganz gleichläufigen, so doch sehr vergleichbaren Verlauf. Den Anfang macht eine ebenmässige Vokalmischung, vorwiegend von i—ü- und a-Lauten, deren noch bescheidene Tendenz zur Helle durch den «Drücker» des die Strophe abriegelnden dunkeln u akzentuiert wird. Diese Tendenz verwirklicht sich in der zweiten Strophe durch starke i-Häufung bis zum gänzlichen Sieg der Helle (... hing Mit diesem Blick an ihrem Leben); auch die Abriegelung durch u ist durch i-Beigabe geschwächt. Dem stemmt dann die dritte Strophe eine fast ebenso prägnante dunkel-warme Gegenlautung entgegen: vorbereitet durch «sprachlos» im ersten Vers, verwirklicht es sich in den zwei folgenden im Zusammenspiel von a—o—au—u bis zum satten Tiefdunkel der Riegelworte «vom Schlummer auf». Aber dies alles nur, um in der Schlusstrophe die Helle nochmals und jetzt endgültig siegen zu lassen. Die i-Häufung, die an und für sich diejenige der zweiten Strophe nur leicht variiert, erfährt jetzt nicht mehr wie dort eine Abriegelung, sondern ist im Gegenteil nur Vorbereitung des ekstatisch sich aufschwingenden, durch e und i sekundierten ü-Lauts in «Elysium». Vergleichen wir diesen Strophenschluss mit den entsprechenden zwei Versfüssen der vorigen Strophen, so wird die öffnende Gewalt des Gipfelworts noch mehr offenbar.

Goethes Lied zeigt vielleicht etwas weniger kunstvolle Vokalisation, aber ihre lautphysiognomische Eigenart ist doch stark genug, um sich deutlich von der Klopstockschen abzuheben. Die erste Strophe bietet reiche und bunte Vokalstreuung, aus der sich nur das ei als Leitlaut (und zwar wie das l als Träger des Sinnbezirks des Kleinen und Leichten) heraushören lässt. In der zweiten Strophe gesellt sich zum ei plötzlich übermächtige i-Lautung hinzu (neunmal i, sechsmal in der Hebung), durch ü-Laute noch unterstützt. Solchermassen nagelt diese Strophe den von jetzt an geltenden Leitvokal ebenso überdeutlich fest, wie die erste Strophe den Leitkonsonanten ein für allemal fixierte, so dass auch bei quantitativem Zurücktreten des i in der nächsten Strophe seine Vorherrschaft

doch ungefährdet bleibt. Hier wirft sich, ähnlich wie in Klopstocks dritter Strophe, der i-Lautung ein dunkles Gegengewicht entgegen durch den schweren, von o-Assonanz unterstützten Reim (Rose jung: belohnt genung). Die vierte Strophe kehrt, in genauer Entsprechung der erwähnten l-Häufung, zur absoluten Vorherrschaft des i zurück, ohne dass ihm aber — auch dies dem Lose des l entsprechend — ein Ausschwingen und Aufgipfeln in der Schlusstrophe gewährt wird. Zwar setzt es sich noch in dem von «liebe» gestützten vorletzten Reim (empfindet : verbindet) fort, aber dann wird der helle Silberstrom der i-Lautung jäh gehemmt durch den mässig dunkeln, aber um so festeren Staudamm des ai—a—o-Vokalismus aufweisenden Schlussverses: «Sey kein schwaches Rosen Band».

Die Parallelität von Vokalismus und Konsonantismus wurzelt in der sinnhaften Gleichläufigkeit. Der helle Vokalismus der ersten drei Strophen beschwört mit Fragonardscher Licht-in-Licht-Malerei eine schicksallos-süsse Wirklichkeitsferne anakreontischer Prägung, die vierte weist denselben inneren Gegensatz von lautlicher Leichtigkeit und gehaltlicher Wucht auf, den auch der Konsonantismus dieser Strophe zeigte, bis dann die fünfte Strophe dieser erdenschwereren Wucht lebensnaher und schicksalsträchtiger Liebesauffassung durch abschliessende dunkle Lautung des Schlussverses den angemessenen Klangkörper verleiht.

Versuchen wir schliesslich, die Einzelergebnisse dieser Untersuchung zu einem Gesamtergebnis zusammenzuordnen. Während beide Gedichte einander hinsichtlich ihres zahlenmässig konstatierbaren Laut*bestandes,* des lautlichen *Was* also, fast bis zur Identität entsprechen, erweisen sie sich hinsichtlich ihrer gehörsmässig konstatierbaren Laut*gestaltung,* des lautlichen *Wie* also, als bis zur Gegensätzlichkeit voneinander abweichend. Dieser gestaltliche Sachverhalt ist dem gehaltlichen genau analog: auch dort eine weitgehende Gemeinsamkeit des *Was,* nämlich des *Begriffsapparates,* bei einem bis zur Gegensätzlichkeit abweichenden *Wie,* nämlich des hineingelegten *Ethos.* Durch dieses Zusammengehen von realer Uebereinstimmung mit modaler Abweichung erweist sich Goethes Lied sowohl gehaltlich wie gestaltlich als freie Kontrafaktur von Klopstocks Ode.

GOETHES MAHOMET

Von Emil Staiger.

Ende 1771 gibt Goethe in einem Brief an Herder seinen Entschluss bekannt, ein Sokrates-Drama zu schaffen. Er geht dabei von Hamanns *Sokratischen Denkwürdigkeiten* aus und nimmt sich vor, den «philosophischen Heldengeist» der «Menge, die gafft» und dem «Pharisäischen Philistertum der Meliten und Anyten» gegenüberzustellen. Zweierlei verdient hier Beachtung: Einmal, dass er sich, wie im *Götz,* darauf beschränkt, «die Verhältnisse nur der Gravitation und endlichen Uebergewichts der Nichtswürdigkeit» zu schildern, und noch darauf verzichtet, die Ursachen des Verhängnisses zu ergründen. Ferner, dass er betont, nicht einen Heiligen, sondern einen grossen Menschen ins Auge gefasst zu haben, einen Freund und Bruder, den er «mit Lieb-Enthusiasmus an seine Brust drükken» kann. Deshalb rückt er sogar von Platon und Xenophon ab, da Hamann erklärte, jener schreibe mit schwärmerischer, dieser mit abergläubischer Andacht. Nach wenigen Monaten gesteht er dann freilich — wieder in einem Brief an Herder (Mitte Juli 1772) — er habe um den Sokrates in Platon und Xenophon geforscht; da seien ihm erst die Augen über seine Unwürdigkeit aufgegangen. Damit verschwindet dieser Plan. Die Gestalt des Stifters und Verkünders taucht aber noch einmal auf in den Fragmenten eines *Mahomet,* dem er sich kurz nach dem Scheitern des Sokrates-Dramas zugewendet zu haben scheint.

Mahomet konnte nicht nur als *grosser,* er musste als *heiliger* Mann erscheinen. Der Brief über Sokrates wendet sich indes nur gegen den Heiligen, der dem irdischen Leben den Rücken kehrt. Ein heiliges Leben inmitten der Welt war Goethe nicht fremd, als ihm der Prophet des Islam aus Uebersetzungen des Koran und einer französischen Biographie vor Augen trat. Die Wendungen «heilig Gefühl» und «heilige Wärme» vereinigen in der Lyrik die Weihe des Entrückten mit der innigsten Fühlung der Natur. Die Feierlichkeit des Augenblicks fordert des öftern ein rituelles Gebaren, im *Felsweihegesang* zum Beispiel, der eine Stätte der Liebenden gegen die Unberufenen schützt.

Die Verse mögen hier manchmal an sentimentale Formeln erinnern, die auch Dichtern vor und neben Goethe in die Feder fliessen. Bei Goethe berühren sie sich mit unwillkürlichen Aeusserungen in Briefen, die bezeugen, dass es ihn leicht zu einer Begeisterung hinriss, für die allein die Namen aus den erhabensten Ueberlieferungen des Menschengeschlechtes zu genügen schienen. Sophie von La Roche gegenüber vergleicht er sich einmal [1] mit dem heiligen Sebastian, der, an einen Baum gebunden, die Pfeile in den Nerven, Gott lobt und preist, und schliesst halb ernsthaft, halb ironisch mit: «Hallelujah Amen». Im Tagebuch der Schweizerreise vom Jahre 1775 steigern sich Schauer und Entzücken beim Anblick der Felsen des Gotthard zu einem apokalyptischen Gestammel:

«Und dem entgegnenden Priester wird sich ihr Antlitz erheitern,
Doch mir stehen fest die hohen Gebeine so stehn sie
Nur dem säulgebeineten Engel in Patmos Erscheinung.»

Freilich scheint dergleichen den religiösen und mystischen Bedürfnissen unserer Zeit nicht zu genügen. Man hält sich lieber an Hölderlin, der unverwandt den Blick auf die Himmlischen richtet und die Ergriffenheit niemals durch andere Töne stört. Goethe bewahrt die für den Frommen allerdings höchst anstössige Freiheit, den Bann des Numinosen zu brechen, um wieder ins Behagliche oder ins Humoristische überzugehen. Und offenbar leistet er jedem Anlass zu solchen Uebergängen Vorschub. Er will nicht anspruchsvoll sein; er scheut selbst «himmlische Gefangenschaft»; und beschauliche Nähe der Menschen, Geselligkeit und Gespräche sind ihm zu lieb, als dass er sich ihnen durch eine prophetische Haltung lange entziehen möchte. Dennoch reicht sein Dasein weit auch in diese feierlichen Zonen hinauf; und manche Zeitgenossen haben Goethe als Stifter einer neuen Erlösungsreligion begrüsst. Seine Person ist wie umwittert von einem geheimnisvollen Reiz. Nicht nur die «artigsten Frauen», von denen uns Böttiger zu erzählen weiss [2], geben ihm das Geleit bis zur Stadt hinaus, wenn er zu Fuss von Frankfurt nach Darmstadt wandert, und hören ihm zu, wenn er auf der Bank vor der Haus-

[1] 15. Sept. 1774.

[2] Morris, *Der junge Goethe*, 1909—12, Bd. II, S. 288 ff.

tür Mercks «Genieaudienz» gibt. Auch die gelehrten Herren in Giessen sind, nach dem Bericht von Höpfners Gattin[3], um ihn geschart und lauschen verwundert seiner begeisterten Rede – wie die Lehrer im Tempel dem Jesusknaben. Jacobi [4] nennt ihn einen «Besessenen», dem kaum willkürliches Handeln erlaubt sei. Und am weitesten geht Werthes [5] in seinem Brief an denselben Jacobi vom 18. Oktober 1774:

«Dieser Goethe, von dem und von dem allein ich vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne, und von ihrem Niedergang bis wieder zu ihrem Aufgang mit Ihnen sprechen und stammeln und dithyrambisieren möchte, dessen Genius zwischen Klopstocken und mir stand und über die Alpen und Schneegebirge gleichsam einen Sonnenschleier herwarf, er selbst immer mir gegenüber, und neben und über mir, dieser Goethe hat sich gleichsam über alle meine Ideale emporgeschwungen, die ich jemals von unmittelbarem Gefühl und Anschaun eines grossen Genius gefasst hatte. Noch nie hätt ich das Gefühl der Jünger von Emmaus im Evangelio so gut exegisieren und mitempfinden können, von dem sie sagten: ‚Brannte nicht unser Herz in uns, als er mit uns redete?' Machen wir ihn immer zu unserm Herrn Christus, und lassen Sie mich den letzten seiner Jünger sein. Er hat so viel und so vortrefflich mit mir gesprochen; Worte des ewigen Lebens, die solang ich atme, meine Glaubensartikel sein sollen.»

So geistert es eschatologisch um Goethe. Es wäre ihm wohl nicht schwer gefallen, sich des Glaubens seiner Gefährten zu ähnlichen Zwecken zu bedienen wie Christoph Kaufmann, der «Spürhund Gottes», und andere, die in jenen Jahren ihr heilig-unheiliges Wesen trieben. Ihm aber wurde sogleich die Fragwürdigkeit des prophetischen Wirkens bewusst. Beides, seine Gefahren und seine Grösse darzustellen, sollte das Ziel eines Mahomet-Dramas sein.

Ueberliefert sind drei Fragmente, ein Monolog des noch jugendlichen Propheten unter dem Sternenhimmel, sein Gespräch mit der Pflegemutter Halima und der Wechselgesang zwischen Ali und Fatema, der später mit der Ueberschrift

[3] Morris a. a. O. Bd. II, S. 322.
[4] Morris a. a. O. Bd. IV, S. 118.
[5] Morris a. a. O. Bd. IV, S. 369.

Mahometsgesang in die Gedichtsammlung einging. Nach Burdachs ansprechender Vermutung [6] gehört in den Umkreis des *Mahomet* auch der *Gesang der Geister über den Wassern,* dessen Titel ursprünglich *Gesang der lieblichen Geister in der Wüste* hiess. Ausserdem hat Goethe in *Dichtung und Wahrheit* [7] den Plan des Ganzen aus der Erinnerung wiederzugeben versucht. Wir hören da, die Wirksamkeit Basedows und Lavaters sei es gewesen, die den Vorsatz entwickelte, das Leben des Mannes darzustellen, der «das Göttliche, was in ihm ist, auch ausser sich verbreiten möchte», der sich der Welt gleichstellen muss, um wirken zu können, und so sich am Ende der hohen Vorzüge gänzlich begibt. Nun fällt die Begegnung des «Weltkinds» mit den beiden Propheten, die das *Diner zu Koblenz* mit seinem bekannten Schluss dem Gedächtnis der Nachwelt eingeprägt hat, in den Sommer 1774, da doch der Wechselgesang schon 1773 gedruckt vorlag. Deshalb braucht man aber Goethes eigene Darstellung nicht zu bezweifeln [8]. Auch der Widerspruch, dass der Bericht in *Dichtung und Wahrheit* versichert, der «Freiheit, mit Zeit und Ort nach Belieben schalten zu dürfen», habe sich das Stück nur mässig bedient, und dass andrerseits das Gespräch mit Halima die Jugend des Helden in das Bühnengeschehen einbezieht, berechtigt uns noch nicht, das späte Zeugnis des Dichters anzufechten. An Mahomets Monolog, der ihm nicht mehr vorlag, den er verloren glaubte, hat er sich jedenfalls bis in die kleinsten Einzelheiten richtig erinnert. Es könnte wohl so gewesen sein, dass 1773 die uns erhaltenen Teile entstanden, ohne dass sich Goethe schon über das Ganze im Klaren gewesen wäre, dass er im Umgang mit Basedow und Lavater darauf zurückkam und sich erst jetzt die grosse Linie bis zur Katastrophe ergab. Das Zwiegespräch wäre weggefallen; die beiden andern Fragmente hätten den Platz gefunden, den ihnen die Wiedergabe in *Dichtung und Wahrheit* anweist. Ob und wie der *Gesang der lieblichen Geister in der Wüste* sich einordnen sollte, darüber wissen wir nichts und können wir nicht einmal

---

[6] Burdach, *Vorspiel,* 1926, Bd. II.

[7] *Dichtung und Wahrheit,* Teil III, Buch 14; hier auch alle übrigen Zitate, in denen sich Goethe über den *Mahomet* äussert.

[8] Vrgl. H. H. Schaeder, *Goethes Erlebnis des Ostens,* 1938, S. 40 ff.

Vermutungen äussern. Nur das Eine darf ausgesprochen werden: dass das Lied von der Seele des Menschen, die dem Wasser gleicht, im Umkreis des Mahomet-Dramas und mit dem Titel, der auf die Wüste verweist, gar sehr an Reiz und Bedeutung gewinnt:

Der Orientale sucht und schätzt das Wasser als seltene Himmelsgabe. Wenn es inmitten des dürren Sandes quillt und eine Oase bildet, wenn es vom heissen Felsen stäubt, erfrischt sein Anblick und Genuss den Erschöpften und zeugt von pulsierendem Leben, da rings eine tote Fläche sich dehnt. So auch die immer bewegte Seele, die sich erhebt, die es niederzieht, die aufbraust und wieder geglättet ruht. Der «ewige Wechsel» beglückt als lebendiges Leben, was auch die Stunde bringt. Mahomet, dessen erste Worte der «Seele Gefühl» erwähnen, den der Zwiegesang von Ali und Fatema unter dem Bilde des Stromes preist, ist verwandt mit dem Wasser, ja sein Prophet, Prophet der Goetheschen Innerlichkeit inmitten einer erstarrten, hellen, öden, geheimnisvollen Welt. Doch da die Seele ihr Gefühl aus wandelbaren Dingen schöpft, droht sie das Eine einzubüssen, in dessen Tiefen sie sich geborgen glaubt. Davon handelt der Monolog.

«Feld. Gestirnter Himmel

Mahomet (allein):

Teilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl.
Fühlen kann ich euch nicht allen ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Flehn sein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh, er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern.
Sei mein Herr du, mein Gott! Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! Bleib! Wendst du dein Auge weg?
Wie? Liebt ich ihn, der sich verbirgt?

Sei gesegnet, o Mond! Führer du des Gestirns,
Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Lass! lass nicht in der Finsternis
Mich! irren mit irrendem Volk.

Sonn, dir glühenden weiht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit, allsehende mich.
Steigst auch du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finsternis ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! Du allliebender, du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern
Schuf, Erde und Himmel und mich.»

Das Gefühl ist eines; aber der Dinge, die es wecken, in denen es sich erfüllt, sind ungezählte. Erst wie sich Mahomet vom Anblick der Gestirne zu dem des schaffenden und alliebenden Gottes erhebt, ist sein Geist der Vergänglichkeit entrückt.

Der Gang der Rede deckt sich mit der von Goethe übersetzten sechsten Sure des Koran, die von Abrahams Gotteserfahrung berichtet. Abraham ist versucht, einen Stern, den Mond, die Sonne als Gott zu verehren. Doch da sie untergehen, ruft er: «Untergehende lieb ich nicht!» und wendet sein Angesicht zu dem, der Himmel und Erde geschaffen hat. Goethes Mahomet sowohl wie der Abraham des Koran entdecken also das eine Wesen, das dauert, wenn alles sonst vorübergeht. Aber bei Goethe gewinnen die Worte einen durchaus veränderten Sinn. Abraham begrüsst den Stern, die Sonne und den Mond als Herrscher, und da sie niedergehen, verschmäht er sie ebenso rasch, wie er sie begrüsst hat. Goethes Mahomet spricht mehr als Liebender denn als gebeugter Knecht. Und noch der sinkenden Sonne ruft er sein entzücktes «Herrliche!» nach. Im Koran ist das Grösste nichtig vor Allahs unsichtbarer Grösse. Bei Goethe wäre Allahs Macht gleichgültig, wenn sie den Menschen nicht aus dem Erschaffenen anzusprechen vermöchte. Und insbesondere rücken die Verse von der Teilung des Gefühls, die Mahomets Monolog eröffnen und im Koran natürlich fehlen, das Ganze auf eine Ebene, die sich nirgends mehr mit dem Vorbild berührt.

Es handelt sich nämlich bei Goethe nicht wie im Koran darum, das Irdische gegen das Ewige einzutauschen, sondern das Eine, immer Gleiche in dem Vielen, das wechselt, zu finden. Mahomet beklagt sich nicht wie Abraham darüber, dass

die Gestirne seine Verehrung enttäuschen. Er klagt, weil er nicht imstande ist, alles zugleich in seinem Gefühl zu bergen. Soll er es also verteilen und jedem ein gewisses Mass zubilligen? Darf er die Sterne nicht vergessen, wenn der Mond den Weg beleuchtet? Und muss er des Mondes noch eingedenk sein, wenn die Sonne sich majestätisch erhebt? Dies scheint gefordert zu werden von ihm, dessen Seele das All zu umfassen begehrt. Doch jedes Einzelne fordert wieder das ganze ungeteilte Gefühl. Wie ist das möglich? Die letzten Verse des Monologs sind hier nicht deutlich. Sie schliessen sich wieder enger an den Text der sechsten Sure an. Dass aber nicht ein Gott gemeint sei, der jenseits des Sicht- und Fühlbaren thront, geht aus dem folgenden Gespräch mit Halima unmissverständlich hervor.

«*Mahomet:* Ich war nicht allein. Der Herr, mein Gott, hat sich freundlichst zu mir genaht.

Halima: Sahst du ihn?

Mahomet: Siehst du ihn nicht? An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baum begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe.»

Das heisst: die Klage, dass der Stern, der Mond und die Sonne, in denen sich Gott zu offenbaren schien, wieder verschwinden, fällt vor der tieferen Einsicht dahin. Es ist immer das Eine Göttliche, das im Gestirn sowohl wie in der Quelle, im Mond wie im Baum die Seele ergreift. Und immer ergreift es die Seele ganz. Sie darf sich allem Erschaffenen, wie es ihr jeweils begegnet, getrost überlassen, ohne befürchten zu müssen, dass sie vergesslich und wankelmütig sei.

Der Monolog und das Gespräch erweisen sich so, zunächst im Hinblick auf Goethe betrachtet, als Besinnung auf den Gehalt seines lyrischen Werks. Der Lyriker besinnt sich kaum auf das, was er früher einmal gesagt hat. Jedes Gedicht besteht für sich. So kann es ihn auch nicht verwirren, dass er das göttliche Leben heute im Blick der Geliebten leuchten sieht und morgen in einer schwellenden Frucht. Wo ein Vergleich sich aufdrängen will, da scheucht ihn die Gegenwart leicht hinweg, wie etwa in *Auf dem See* der Vers:

«Hier auch Lieb und Leben ist.»

Dies genügt, um die Seele gegen die Störung des Augenblicks zu schützen. Genügte es aber nicht, so würde überhaupt kein lyrisches Stück entstehen.

Im *Mahomet* nun tritt Goethe zurück und erwägt, was verschiedene lyrische Augenblicke unterscheidet und eint. So ist die Sprache, im Gegensatz zur Prosa des *Götz*, zwar lyrisch, doch in besonderer Weise lyrisch gefärbt. Nicht der Mann der Tat mit der eisernen Hand, der sich gegen die Widersacher behauptet; der eingeweihte, vom Allgefühl durchdrungene Jüngling ergreift das Wort. Der Monolog ist eine Folge einzelner lyrischer Momente. In dieser Folge jedoch erhält sich die Reflexion auf den Einen Gott, der im Stern, im Mond, in der Sonne wohnt. Und so erhält sich die Odenstrophe vom ersten bis zum letzten Vers. Das lässt sich nicht mit der Wiederkehr liedhafter Strophen in *Willkommen und Abschied* oder im *Mailied* vergleichen. Der Wechsel betonter und unbetonter Silben in der Ode ist so streng und zugleich so mannigfaltig, dass er nicht improvisiert werden kann, dass der Dichter gleichsam bei jedem Wort zu dem Strophenschema aufblicken und die Sprache bewusst danach regeln muss. Eben deshalb hat sich Goethe sonst nie der antiken Ode bedient. In seinem fast unübersehbaren, formenreichen lyrischen Schaffen ist dieser Monolog das einzige Beispiel einer Kunst, die Klopstock doch grossartig vorbereitet hatte. Die Scheidung bewusster und unbewusster Regungen war ihm unbequem. Hier aber führt er sie einmal durch, mit Wissen und Willen, da Mahomet das Eine mit Wissen und Willen festhält, das im Wechsel bewahrt werden muss.

Wir finden uns hier auf einer Stufe, auf der die lyrische Erfahrung sich zum Dogma festigen könnte. Innerhalb des Mahomet-Dramas kommt dem Monolog ja auch gerade diese Bedeutung zu. Von nun an ist der Prophet entschlossen und fähig, das «Göttliche, was in ihm ist», als Lehre «ausser sich zu verbreiten». Umso nötiger ist es zu sagen, dass Goethe schon hier sich von ihm trennt. Wie er in *Dichtung und Wahrheit* — mit einer bemerkenswerten Ausführlichkeit — von seinem Mahomet-Drama erzählt, versäumt er nicht, seine «überfreie Gesinnung», sein «völlig zweck- und planloses Leben und Handeln» in jenen Jahren dem übereifrigen Tun Lavaters und

Basedows gegenüberzustellen. Nichts lag ihm damals ferner als sich festzulegen. Er «vergeudete seine Tage absichtslos». So blieb auch Mahomets Weg nur eine flüchtig beachtete Möglichkeit. Dass er diesen Weg nicht einschlug und nicht entschlossen weiter verfolgte, entschied sein Schicksal nicht minder als etwa der Abschied von Friederike Brion. Von da aus hätte sich eine Dichtung im Geiste Hölderlins ausbilden können. Hölderlins Welt ist nämlich schon früh, zwar nicht in allen, aber in wesentlichen Punkten, dogmatisch festgelegt. Das heisst nicht, sie sei damit auch erstarrt. Im Gegenteil! Bis zum Zusammenbruch gewinnt sie an Macht und Eindringlichkeit. Doch alles fügt sich bald in ein festes metaphysisches Kräftefeld — wie sich die Eingebung in das unverrückbare, ständig vorgehaltene Schema der Odenstrophe oder dann in den festen triadischen Aufbau der letzten grossen Hymnen fügt. Eine immer grössere Spannung zwischen dem Einen und dem Vielen, dem Dauernden und dem Vergänglichen hat die Sprache Hölderlins zu bemeistern. Goethe dagegen verpflichtet sich nicht. Er lebt und dichtet noch «absichtslos» und weigert sich, irgend eine abstrakte Ordnung, ein Gesetz — des Daseins oder des Verses — anzuerkennen, das er nicht unwillkürlich, aus augenblicklichem Drang zu erfüllen vermöchte. Deshalb taucht die Gestalt des Stifters nur neben andern Gestalten auf und bleibt es bei der einen, nicht einmal allzu glücklichen, eher etwas gewaltsamen Anstrengung, Verse nach dem Muster der antiken Ode zu schreiben. —

Noch einmal, im dritten Fragment, erinnert Goethes *Mahomet* an die prophetische Dichtung Hölderlins. Die Hymne nämlich, die später unter dem Titel *Mahometsgesang* in die Gruppe der vermischten Gedichte einging, preist das Wachsen, Wirken und Streben des Genius in dem Bilde des Stroms wie Hölderlins *Rhein* oder *Ganymed,* der den Mythos des Stroms mit dem andern, gleichfalls in einer Goetheschen Hymne neubelebten Mythos des zu Zeus entrückten Götterlieblings vereint. Schon 1765 hat Johann Heinrich Füssli in einer *Ode an seine zurückgelassenen Freunde*[9] sein Leben als wachsenden Strom gesehen, und in den *Torrents spirituels* der Madame

[9] Vrgl. Max Wehrli, *Neue Zürcher Zeitung,* 28. Sept. 1941, Nr. 1523.

Guyon[10] finden sich Stellen, die Goethes Bruchstück bis zu einzelnen Wendungen vorzubereiten scheinen. Das Stromgleichnis lag also nahe und drängte sich auf, wo das bewegte Gemüt und die Leidenschaften des Herzens ihr Recht zu verteidigen suchten. Füssli jedoch beschränkt sich darauf, seinem ungebärdigen Temperament einen ganz persönlichen Ausdruck zu geben. Der Strom bei Madame Guyon fliesst jenseits des Irdischen Gottes Tiefe zu; sie schildert einen mystischen Vorgang. Erst bei Goethe und dann bei Hölderlin bedeutet der Strom das Wirken des Stifters, der die Welt verwandelt.

Er entspringt in der Höhe, über den Wolken, in unvermischten Lüften des Himmels. Der Anfang seines Lebens ist Spiel:

«Jünglingsfrisch
Tanzt er aus der Wolke
Auf die Marmorfelsen nieder,
Jauchzet wieder
Nach dem Himmel.

Durch die Gipfelgänge
Jagt er bunten Kieseln nach.»

Dann wirft er sich auf zum Führer und reisst die Bruderquellen mit sich fort. Der Anteil, den Goethe an seinem Dasein und Schaffen erwarten konnte, wird so mit vollkommener Sicherheit bezeichnet. Der Bote des «inneren heiligen glühenden Lebens» will nicht beweisen und überzeugen; er reisst die anderen mit und schüttet seinen Segen über die seligerstaunte Erde aus. «Des Menschen Seele gleicht dem Wasser.» Nur in dem flüssigen Element sind jene Vereinigungen möglich, die Goethe einzig Genüge tun. Die Herzen rinnen ineinander, und niemand ist versucht zu fragen, wohin die Bewegung führen soll. Nur Ruhe und Stillstand sind verhasst. So ist dem Strom das Eine aufgetragen, sich nirgends halten zu lassen, weder von irgendeiner Verlockung, einer Liebe, einem Glück —

«Doch ihn hält kein Schattental,
Keine Blumen,
Die ihm seine Knie umschlingen . . .»

[10] Vrgl. Franz Saran, *Goethes Mahomet und Prometheus*, 1914.

noch von seinen eigenen Werken —

«Doch ihn halten keine Städte,
Nicht der Türme Flammengipfel,
Marmorhäuser, Monumente
Seiner Güte, seiner Macht.»

Alles Gewordene fällt zurück, und nur das Werden und Fliessen gilt.

Es scheint, hier habe der Jubel des Stroms bereits den Gipfel erreicht. Wenn aber die Städte zurückbleiben müssen, so schwimmen die «Zedernhäuser» mit, die bewimpelten Schiffe, die er mit Schultern des Atlas glorreich weiter trägt. Was die Bewegung übernimmt, bleibt mit dem Genius verbündet; und der Schluss, wo von den «Brüdern», den «Schätzen» und «Kindern» die Rede ist, die er «freudebrausend» dem Vater bringt, erweckt den überwältigenden Eindruck, es sei dem Strom nun wahrhaftig gelungen, alles Irdische mitzureissen; die ganze Erde trage bei zu seinem «rollenden Triumph». Was wird geschehen, wenn er mit allem dem Vater Ozean ans Herz sinkt? «Liebenden Untergang» im Sinne Hölderlins scheint es zu bedeuten. Allein, der Nachdruck liegt nicht hier. Er liegt auch nicht auf der Gründung der Städte und Häuser, der dauerhaften Gemeinschaft, die Hölderlins Ströme darüber beruhigt, dass der Ratschluss des Schicksals die Stunde des liebenden Untergangs hinausschiebt. Sondern aller Nachdruck liegt bei Goethe auf der Bewegung an sich, in der das Leben sich verherrlicht. Die Sendung Mahomets — mit anderen Worten — erschöpft sich in diesem Fest, zu dem er die lange gefesselte, unter Aufsicht gehaltene Seele erlöst. Ein Wonnetraum von Goethes Jugend, der immer wieder aus seinen Augen zu leuchten scheint, im Gespräch mit Freunden, wenn er um ihre Begeisterung wirbt oder jauchzend verwandten Gefühlen zustimmt, wenn seine Kraft den engeren Kreis der Gefährten ungeduldig durchbricht und gegen das Otterngezücht aufschäumt! Insofern reiht sich *Mahometsgesang* mit Fug den Gedichten an. Man möchte glauben, er spreche so leidenschaftlich und ohne Konsequenz die Stimmung einer Stunde aus wie *Ganymed* oder *An Schwager Kronos.*

Nun aber gehört er nach dem Bericht in *Dichtung und Wahrheit* zu der Tragödie des Propheten und nimmt in ihr eine ausgezeichnete Stelle ein. Fatema und Ali tragen die Verse vor im Wechselgesang. Das steigert zunächst den festlichen Klang. Die beiden scheinen sich in der Lust an Mahomet überbieten zu wollen. Und wenn die freudevollsten Verse von der Tochter und dem Jünger gleichzeitig vorgetragen werden, erfüllt sich bereits in der kleinsten Gemeinschaft, was einst die Welt umfassen soll: Die Stimmen vereinigen sich zum Chor.

Allein, in dem Augenblick, da dies geschieht, ist Mahomet eines solchen uneingeschränkten Preises schon nicht mehr würdig. Nach *Dichtung und Wahrheit* nämlich sollte Ali «zu Ehren seines Meisters auf dem höchsten Punkte des Gelingens diesen Gesang vortragen», unmittelbar bevor der Prophet durch «eine Frau, deren Mann er hat hinrichten lassen, vergiftet» wird. Der höchste Punkt des Gelingens ist zugleich der Punkt, da Mahomet den göttlichen Ursprung seiner Lehre am meisten verleugnet und verrät. Denn alles Gelingen in der Welt setzt voraus, dass der Genius ihren Gesetzen und Bedingungen Rechnung trägt, sei es so, dass er seine Botschaft den unzulänglichen Umständen anpasst oder so, dass er den Kampf aufnimmt und Zwietracht stiftet, da er doch auserwählt war, das Innige zu verkünden.

«Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen.»

So drückt sich Goethe im Rückblick aus dem Jahre 1813 aus. 1774 wäre es ihm vielleicht noch nicht geglückt, den Vorgang so genau zu fassen. Immerhin schliesst sich der Ausspruch sehr eng an den Satz in der Rede zum Shakespearestag an, der auf den Zusammenstoss zwischen der prätendierten Freiheit unseres Ich und dem Gang des Ganzen zu sprechen kommt. So wäre denn wohl der *Mahomet* bestimmt gewesen, die im *Götz* berührte Problematik des Tragischen mehr oder minder bewusst zu vertiefen und in den Mittelpunkt zu rücken. Was Hegel später an Jesus als der «schönen Seele» erläutern wird [11], was Hölderlin im *Empedokles* darstellt, das unvermeidliche

[11] Hegels Theologische Jugendschriften, Tübingen 1907, S. 285 ff.

Schicksal des Stifters, hier ist es bereits ins Auge gefasst und zum Gegenstand einer Tragödie geworden. Freilich bemüht sich Goethe nicht, im «Negativen» einen Sinn zu finden und die Katastrophe dialektisch aufzuheben. Er führt den Plan ja nicht einmal aus und kommt auch in seinen künftigen Werken auf dieses Thema nicht wieder zurück. Von grösster Bedeutung aber ist es, dass in dem Augenblick, da die Gestalt des Sehers, der die Welt verwandeln will, in die deutsche Dichtung eintritt, mit allem Glanz zugleich die dunkelsten Schatten, die sie wirft, erscheinen. Den Zeitgenossen allerdings war es nicht möglich, davon Kenntnis zu nehmen. Sie lasen nur «Mahometsgesang» und mochten sich an der Verherrlichung der eben erst entdeckten schöpferischen Kraft des «grossen Mannes» begeistern. Doch alle Hoffnungen und Enttäuschungen, alle Fragen und Antworten, die sich künftig daran anschliessen mochten, hatte der junge Goethe schon, zwar nicht entwickelt, aber erwogen, er, der im Uebermass der Lebensfülle gewiss am meisten zu ungestümen Folgerungen und einem unbändigen Selbstvertrauen versucht war und der sich doch, behütet von einem kindlich-heiteren, leichten Sinn, durch keine Rolle und keine noch so verlockenden Ziele blenden und halten liess und frei blieb, beides wahrzunehmen: «Alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermag ... und wie es dabei gewinnt *und* verliert.»

GOETHE UND HOMER

Von Wolfgang Schadewaldt.

Die hier folgende Abhandlung wurde bereits im Herbst des Jahres 1942 im Rahmen der öffentlichen Veranstaltungen der Berliner Akademie der Wissenschaften als Vortrag weiteren Kreisen bekannt gegeben. Ich hatte sie ursprünglich als Fortsetzung meiner Studie ‚Winckelmann und Homer' (Leipzig 1941) gedacht, doch war schon damals nur ein geringer Teil meines Materials in den Vortrag eingegangen. Es schwoll mir weiter unter der Hand so an, dass alles auf ein Buch hindrängte. Allein die Behandlung der Goethischen Achilleis erforderte einen zweiten Vortrag, den ich auch ausarbeitete und mehrfach hielt. Die Homerischen Themen, die Goethe in den Jahren 1799 bis 1805 für die Weimarer Künstlerwettbewerbe stellte, führten zur Beschäftigung mit Goethes Kunstlehre und seinen kunstpädagogischen Bestrebungen; sein Begriff des Gegenstandes in der Kunst wollte vorgängig geklärt sein. Für die Dichtung von Goethes beginnender Alterszeit, vor allem die Wahlverwandtschaften und den Diwan, galt es, die befruchtende Wirkung des Homerischen Unterstroms aufzuspüren. Wieder ein besonderes Kapitel bildete Goethes jahrzehntelange wechselvolle Anteilnahme an den gelehrten Problemen der ‚Homerischen Frage', wie Fr. A. Wolf sie 1795 aufgeworfen hatte. Schliesslich verlangte das Homerische im Zweiten Faust, vor allem die Bedeutung Helenas eine eingehende Würdigung. — Dies alles, wie geplant, in einem Zuge durchzuführen, verhinderten die Zeitumstände, und so blieb auch jener erste Vortrag liegen.

Das Goethejahr und die besondere Aufforderung der Herausgeber dieser Zeitschrift locken ihn nun hervor — ein Bruchstück, wenn man das mögliche Ganze des Buches vor Augen hat, als die abgeschlossene Grundlegung jenes Ganzen jedoch, wie ich denke, auch fähig, für sich selber zu bestehen. Die weiteren Teile hoffe ich, von nun an in nicht allzu fernen Fristen folgen zu lassen, und schreibe unter das hier Gebotene um so getroster mein ‚Ist fortzusetzen', als es auch unter behinderten Umständen nicht schwer ist, an Goethe — wie an Homer — nicht zu erlahmen.

Im April 1949. W. S.

Begegnung.

Man darf nur ein wenig in Goethe bewandert sein, so sieht man auch, wie unter all dem Vielen, was er, der «grosse Nehmer», an Stoffen und Geist-Erscheinungen im Lauf seines langen Lebens an sich zog, Homer neben Shakespeare und der Bibel an allererster Stelle steht. Durchläuft man Goethes Briefe, Gespräche, Tagebücher, so finden sich zwischen der Strassburger Studienzeit und dem Lebensende nur wenige Jahre für

die nicht unmittelbar irgendeine Homerbeschäftigung bezeugt ist. Goethe geht wirklich mit dem griechischen Dichter um. Er ist «fest» in ihm, wie man in der Bibel «fest» ist. Und wie die Homerischen Bilder und Gestalten ihn auf Schritt und Tritt im täglichen Leben heimsuchen, wirken sie auch in jenen geheimen Bereich hinein, wo ihm die eigenen Gesichte keimen, und gehen, mit ihnen vermählt, in den Geschöpfen der eigenen Dichtung neu daraus hervor. Goethes Homererlebnis ist ebenso theoretisch wach wie unwillkürlich schöpferisch. Es hat die Fähigkeit, sich unaufhörlich bis in die spätesten Altersjahre in ihm zu erneuern. Homer ist ihm «etwas Unendliches», das wie er 1793 an Jacobi schreibt (18. 11.) ihn hoffen lasse, «in seinem übrigen Leben nicht zu darben». Die Verehrung, die er ihm bewahrt, hat den Charakter entschiedener Frömmigkeit. Er «betete» zu ihm in seiner Jugend. Noch 1817 sind ihm die Homerischen Gedichte «urkanonische Bücher, vom Heiligen Geiste eingegeben» (an Creuzer 1. 10. 1817). Am 18. August 1828 verzeichnet das Tagebuch: «Vor Sonnenaufgang aufgestanden. Vollkommene Klarheit des Tages. Der Ausdruck des Dichters ‚Heilige Frühe' ward empfunden.»

Es gibt die verschiedensten Arten und Grade, in denen sich zwei Geisteswelten zwischen den Völkern wie über die Zeiten hin berühren und zusammenfinden mögen. Vom äusseren Zivilisationsimport bis zur innigsten Befruchtung, vom einfachen Bewahren des Ueberlieferten bis zum erneuernden Verwandeln ist eine lange Stufenleiter. Ueber allem steht die Form, die ich terminologisch bereits in einer früheren Schrift als «echte Begegnung» gekennzeichnet habe[1]. Von bloss einseitiger Beeinflussung ist diese ebensoweit entfernt wie jenem Angeregtsein, das mit dem andern dann macht, was es will. Hier vielmehr ergreift das eine das andere aus dem Eigensten heraus und lässt sich von ihm als einem ihm tief Entsprechenden ergreifen. Das Eigene und das andere «begegnen» sich in einem ihnen beiden von Grund auf Gemeinsamen. Es ist — nicht eine unio mystica (denn hier ist nichts Mystisches), doch wirkliche Vermählung aus vorgängiger Wahlverwandtschaft, wo man sich in einer schwer ausdrückbaren Mischung von

[1] *Winckelmann und Homer.* Leipzig 1941. S. 6.

Selbsthingabe und Selbstbehauptung im Andern wiederfindet und das andere wie ein Stück von einem selber wird.

Mit dem Begriff dieser «echten Begegnung» hat man von vornherein das Idol eines unbedingten Selbstseins hinter sich gelassen, bei dem man sich oft nur nicht sehr überlegt hat, was «Selbstsein» überhaupt bedeuten kann. Auch über die leidige, uns bereits zur Denkgewohnheit gewordene Aufspaltung in Subjektiv und Objektiv ist man so von vornherein hinaus; sie ist im Bereich des Schöpferischen unangemessen genug, wo eben im Schöpferischen das Subjektivste nach dem Objektivsten greift und es in sich verwirklicht. Und ebenso fallen auch solche der Natur des Geistesgeschehens wenig gemässen Gegensatzparolen wie «Ueberfremdung und Eigenständigkeit», «Tradition und Erlebnis», «Konventionell — Original», «Bildungserlebnis — Urerlebnis» vor dem Begreifen der Begegnung ganz dahin. In Begegnungen ist «alles mit einem Male». Sie haben den Charakter von Ereignissen. Etwas Dämonisches waltet über ihnen, und so bedürfen sie ausser einem ungewöhnlichen Genie vor allem auch der «guten Stunde» (Kairos). Wie aber der Einzelne im Leben Begegnungen von Mensch zu Mensch als etwas tief Förderliches, ja Wunderbares erfährt, was ihn in seinem Leben weithinaus bestimmen mag, so vereinigen sie, oft in der Stille wirkend, die Völker inniger als Verträge und Bündnisse miteinander, schlagen lebendige Brücken zur Vergangenheit zurück und bilden Pfeiler, von denen sich weite Bögen in die Zukunft spannen mögen.

Den Charakter einer solchen echten Begegnung hat Goethes Homerverhältnis. Etwas aus dem Grunde Homerisches trifft in den Grund von Goethes ganzer Existenz und verteilt sich von da aus über alle Regionen des immer ausgreifender sich rundenden Goethischen Geistes- und Lebenskosmos. Mit einer so unwillkürlichen Gewalt geschieht das, dass man deutlich sieht: hier ist im Grund nichts Fremdes, das er sich äusserlich anzueignen hätte; hier ergreift ihn im ewig Andern etwas wie ein zweites eigenes Sein, an dem er sich trotz manchen Ringens mit ihm, das wohl bis zur Verzweiflung gehen kann, doch immer im Kern gekräftigt und bestätigt fühlt. Homer, der Dichter und als solcher ein Stück Ueberlieferung, rückt in dieser Hinsicht für ihn unmittelbar neben die Natur, und zu

dem Höchsten in der Natur, der Sonne, greift er, um in einem mit grossartiger Sachlichkeit durchgeführten Bild die lebenerweckende Wirkung der *Ilias,* allgemein wie auf ihn selber, zu beschreiben: «Wie die Sonne, wenn sie den Erdball überscheint, je nachdem sie auf Niederungen, Flächen, Hügel und Bergeshöhn in verschiedenen Klimaten einwirkt, andere Pflanzen, Tiere, Menschen hervorbringt, so auch die Ilias, als die Sonne der Dichterwelt... Niemals habe er sie anders als innerhalb des poetischen Kreises angeschaut und so sich immerfort aufgeregt, belebt, gestärkt ... gefunden.»

(Einleitung zum Auszug aus der Ilias, 1821.)

Nach allem kann es gar nicht anders sein, als dass in der Homerbegegnung Goethes das ganze Wesen Goethes, des Dichters wie des Menschen, wie auch das Wesen Homers mit in das Spiel kommt. Das gleichzeitige Studium beider Dichter bietet darum den Vorteil, dass man hier greifbar an Bild und Gegenbild verfolgen kann, wie eine bestimmte Art Dichtersein in zwiefacher Gestalt sich hier so darstellt, dass sich die Grundzüge wechselseitig verdeutlichen, ergänzen, bestätigen, verstärken. Wer an dem tief in Goethes eigenes Schöpfertum eingreifenden Problemkreis Anteil nimmt, der mit dem Wort von «Goethes Griechentum» bezeichnet ist, tut also gut, statt dem gelehrten Kenner und Antiquar (der Goethe auch war) auf den vielen Wegen seiner Nachforschung ins Altertum nachzugehen, lieber jene seine Begegnung mit dem Dichter zu studieren, der schon den Griechen selbst als Grund und Summe des ganzen Griechentums erschienen ist. Auch für so manche Fragen, die allgemein das Geben und Nehmen zwischen Völkern und Kulturen, das schöpferische Verstehen der Zeitalter untereinander angehen, kann Goethes Homerbegegnung als ein Modell von einprägsamer Fasslichkeit nützlich werden. Für Goethe selbst jedoch würde Homer zu so etwas wie einem Archimedischen Punkt, von dem aus sich der in seiner Fülle wie Ganzheit gleich rätselhafte Goethe in einer Richtung, doch in dieser sehr einfach und sehr ganz darstellen liesse. Und auch die sogenannte «Klassik» Goethes (über die man in den Büchern fort und fort viel Wunderliches liest) mag sich vielleicht von hier aus neu als innere Goethische Notwendigkeit

— nicht bloss als äusserliches und womöglich bedauerliches Schicksal, Abirren von dem «eigenen Selbst» — darstellen lassen.

Das alles ungefähr liegt in unserm Thema. Allein, wie soll man davon sprechen, sich auf dem Papier darüber verständlich machen? Wohl nur, indem man sich mit notgedrungener Entschlossenheit beschränkt. Und weil sich nun in der Goethischen Homerbegegnung vor allem zwei Seiten unterscheiden lassen: einmal die *Natur* dieser Begegnung selbst, der gemeinsame tiefere Grund, in dem sie wurzelt, dann ihre in Goethes Werken aufkommenden *Wirkungen,* so will ich mich vorläufig auf diesen Blättern mit der Begegnung selbst, ihrer *Natur,* ihrem *Grund* beschäftigen und von den *Wirkungen* nur das hereinnehmen, was unmittelbar aus ihr hervorgeht und für sie zeugt. Wir lenken dabei unsern Blick hauptsächlich auf die drei Epochen in Goethes Leben, in denen die Begegnung sich mit voller schöpferischer Energie vollzieht. Diese Epochen sind:

1. das erste Ergreifen Homers in den Strassburger, Frankfurter, Wetzlarer Jahren,
2. das Neuergreifen Homers und die Festigung seines Bildes in Italien,
3. Goethes eigenes Homeridentum in den Weimarer Schillerjahren bis zu dem Epos *Hermann und Dorothea.*

Erstes Ergreifen.

Mit den Homerischen Stoffen war Goethe von seiner frühen Jugend an vertraut, seitdem ihm als Knaben in Frankfurt die *Ilias* in einer von dem Grossoheim von Loen herausgegebenen umständlichen prosaischen Nacherzählung in die Hand gekommen war und die Begebenheiten «ihm unsäglich gefallen hatten» (D u W I; 22, 46, Jub.-Ausg.).

Zu einem ersten Ergreifen Homers selbst ist es erst in Strassburg gekommen. — Strassburg bedeutete für Goethe Gesundung von langem Kranksein, es bedeutete die Entdeckung deutschen Landes, einfacher deutscher Menschen, deutschen Volkslieds und deutscher Baukunst. Hier spürte er den ersten, wenn auch noch verworrenen Andrang der eigenen Riesenkräfte, hier tat sich ihm zuerst Natur auf in der Doppelgestalt der weiten

äusseren Welt und des freien inneren Lebens. Hier hat er, zunächst unter Herders Einfluss, auch den Homer leidenschaftlich und umfassend erlebt, und dies Erlebnis dauerte in den nun folgenden ersten Schöpferjahren in Frankfurt, Wetzlar bis zum Uebergang nach Weimar mit gesteigerter Kraft und Frische fort.

Das Ausserordentliche dieser ersten Homer-Berührung erkennen wir schon an der Art, wie er, der in der Jugend hauptsächlich am Neuen Testament griechisch gelernt hatte, nun in das Griechisch Homers eindrang. Er gibt einen Bericht darüber in dem Rezept des Homer-Studiums, das er für den Baron von Hohenfels entwirft.

«... fang an zu lesen die Ilias, achte nicht auf Akzente, sondern lies, wie die Melodey des Hexameters dahinfliesst und es Dir schön klinge in der Seele. Verstehst Du's, so ist alles getan, so Du's aber nicht verstehst, sieh' die Uebersetzung an, lies die Uebersetzung und das Original, und das Original und die Uebersetzung, etwa ein zwanzig, dreissig Verse, bis Dir ein Licht aufgeht über Konstruktion, die im Homer reinste Bilderstellung ist. Sodann ergreife Deinen clavem, wo Du wirst Zeile für Zeile die Worte analysiert finden; das Praesens und den Nominativum schreibe sodann auf (weisse) Karten, steck sie in Dein Souvenir und lerne dran zu Hause und auf dem Feld, wie einer beten möcht, dem das Herz ganz nach Gott hing ...» (an Sophie v. La Roche 20. 11. 1774). — Welch eine Art, Sprache zu treiben! Das der Melodie geöffnete Herz steht über allem. Und das Lernen der Grammatik ist wie ein Beten unter Gottes Himmel auf dem Felde.

Mit sinnlicher unmittelbarer Empfindungskraft wie die Sprache eignet er sich die ganze leuchtende Gestaltenwelt der homerischen Dichtung an. Von den homerischen Göttern ist er briefschreibend in seiner Stube des Frankfurter Vaterhauses umgeben: «Es grüsst Euch meine Schwester, es grüssen Euch meine Mädchen, es grüssen Euch meine Götter. Namentlich der schöne Paris hier zur Rechten, die goldene Venus dort und der Bote Merkurius ... und so segnen Euch die lieben Dinger im Himmel» (an Kestner 5. 2. 1773). Und wenn er morgens, «wie sich's ziemt, Andacht liturg'scher Lektion» im «heiligen» Homer liest, dann reisst der Dichter ihn hin, und er erlebt

die Homerische Patroklie (*Ilias* Buch 16, 17), erlebt sie als Hymnus: «... es wird» / Die Kohle zum Gewehr / Und jene meine hohe Wand / In Schlachtfeld-Wogen braust. / Hinan! Hinan! es heulet laut / Gebrüll der Feindeswut / Und Schild an Schild und Schwert auf Helm / Und um den Toten Tod» (*Künstlers Morgenlied* 1774).

Man sieht, die damalige Form seines Homer-Erlebnisses hat die Form des Enthusiasmus. Das stürmisch ergriffene fühlende Herz waltet vor, und so springen ihm auch die Worte «Busen», «Herz» aus seinem Homer entgegen: «Noch immer auf der Woge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verdecken, schweb' ich so in der Hand des Schicksals hin, und Mut und Hoffnung und Furcht und Ruh wechseln in meiner Brust. Seit ich die Worte *στῆθος* und *πραπίδες* fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!» (an Herder 10. (?) 7. 1772). Und Homer wird ihm in diesen Jahren seiner Auflehnung, für die in verschiedener Weise sein Götz, Prometheus, Werther, Faust sprechen, zum Mitstreiter in seinem Kampf gegen die Tyrannei des Verstandes über die herzlich offene einfache Empfindung, gegen die erstarrten Ordnungen einer allzu bürgerlichen Enge, gegen die Halbheit des Gefühls, die Unnatur und Unechtheit einer von Vorurteilen regierten Gesellschaft. So schreibt Werther, ganz im Anschauen der unsichtbaren Ferne des Landes verloren: «Sieh, mein Lieber, so beschränkt und so glücklich waren die herrlichen Altväter. Wenn Ulyss von dem ungemess'nen Meer und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig eng und geheimnisvoll. Was hilft mich's, dass ich jetzt mit jedem Schulknaben nachsagen kann, dass sie rund sei?» (9. Mai). Und derselbe Werther, nachdem man ihn naserümpfend aus der vornehmen Gesellschaft hinauskomplimentiert hat, fährt ins Freie, um von einem Hügel «die Sonne untergehen zu sehen und dabei in seinem Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyss von dem trefflichen Schweinehirten bewirtet wird: Das war alles gut» (15. März). — Mit schwärmerischer Ergriffenheit umfasst Goethe das Einfache, Echte, Patriarchalische, das ihm im Homer entgegentritt und verehrt in ihm statt allem «angespannten und aufgedunsenen Heldenwesen» im Stile der Kupfer im französischen

Theatersinne, die «abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart» (D u W XII; 24, 109, Jub.-Ausg.), die mit der in diesen Jahren auf seinen Wanderungen durchstreiften südwestdeutschen Natur und einfachen Ländlichkeit verschmilzt[2]. «Freu' Dich der Natur, Homers und Deiner Teutschheit», schreibt er etwas später an Bürger (Weimar 1776).

Indessen, dieser Homer-Enthusiasmus, verbunden mit dem Geist der Auflehnung, ist doch nur Eine Seite von Goethes Homer-Erlebnis damals. Goethe teilte ihn mit andern jenes Zeitalters, z. B. Klopstock, Voss, den beiden Stolberg, und er ging in dieser Form bei ihm vorüber. Dauernder, tiefer dringend, goethischer ist etwas Anderes, das in der Tiefe dieses Enthusiasmus ruht.

Goethe war ein ungewöhnlich begeisterungsfähiger, aber von Anfang an auch ein ungewöhnlich bändigungsfähiger Mensch. Und wenn die geniale Begeisterung mehr in den Jahren, die man mit Sturm und Drang bezeichnet, die Gebändigtheit mehr mit Goethes Reife hervortritt, so hat doch das eine das andere nicht einfach abgelöst, sondern beide Kräfte sind, nur verschieden gegeneinander abgewogen, immer in seiner Seele gewesen. So ist auch das bewegte Homer-Erlebnis des jungen Goethe nicht erst später durch ein radikal neues klares Homer-Erlebnis ersetzt worden, sondern wie Goethe sich auch im Kern nicht eigentlich wandelt, sondern die Entelechie seines Wesens nur mit wunderbarer Gemässheit in den Jahren sich entfalten lässt, so liegt auch ein grosses Bedürfnis nach Klarheit, Ruhe, Gesammeltheit, Festigkeit schon dem bewegten Wellenschlag des frühen Homer-Erlebnisses zugrunde. Das bedeutendste Zeugnis für die bändigende Wirkung Homers in ihm ist jener erregte Jugendbrief an Herder, aus der Selbsterkenntnis seines unsteten, «spechtischen» Wesens geschrieben, in dem das Bild des pindarischen Wagenlenkers ihn das Wesen jeder Meisterschaft im «Dreingreifen und Zupacken» erkennen lässt. Er spürt, dass nur der gesammelte, der in sich versammelte Mensch schaffen, gestalten kann, und dass diese Gesammeltheit nur durch den bändigenden Griff und das starke Herz, das diesen Griff regiert, gewonnen wird. Und so springen ihm damals aus

[2] Zu Werthers Homererlebnis jetzt: Grete Schaeder, *Gott und Welt. Drei Kapitel Goethischer Weltanschauung.* Hameln 1947, S. 66 f.

dem Homer wieder zwei Worte entgegen: «unbezwingliche Arme», «starkes Herz» (*χεῖρες ἄαπτοι, ἦτορ ἄλκιμον*): «das ist alles, und doch muss das alles eins sein» (an Herder 10. (?) 7. 1772). Einige Zeit später, als diese ersten Stürme sich gelegt haben, wird Homer ihm in der Wertherzeit zu so etwas wie einem ruhespendenden, gesundenden Balsam. So spricht Werther von der «stillen, wahren Empfindung», mit der Homer sein Herz ausfülle (21. Junius). «Ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer» (13. Mai). Wir verfolgen diese gesundende Wirkung Homers in Goethe von seiner Jugend bis hinein in sein hohes Alter. «Ich nehme den Homer mit und will sehen, was der an mir tut», schreibt er im unsteten Umtrieb der ersten Weimarer Jahre an Frau von Stein (5. 1. 1776). Und weiter bleibt Homer neben der Natur und der bildenden Kunst die Kraft, an der er sich ständig «wiederherstellt».

Es scheint, wir sind mit diesen letzten Zeugnissen an einen Punkt gelangt, wo es ernst wird. Diese gesundende, beruhigende, sammelnde Wirkung Homers ist nichts Gewöhnliches. Etwas tief Homerisches muss hier einem tief Goethischen Bedürfnis entgegengekommen sein, und das drängt nun allerdings zu der Frage nach dem Was, das in dieser Weise aus Homer zu Goethe sprach. Vielleicht ahnen wir schon, dass es irgendwie mit dem zusammenhängt, was sich Goethe im *Werther* als das Einfache, Echte, Natürliche, Patriarchalische darstellte, worin wir beileibe nicht etwas bloss Idyllisches erkennen wollen, eher das Geheimnis der unerschlossen in sich selbst ruhenden Totalität. Doch genügt dies alles noch nicht, um eine sichere Antwort zu wagen. Von einer anderen Seite der Betrachtung her, einer ganz besonderen Art nämlich, wie Goethe sein ganzes Leben hindurch die homerischen Bilder und Situationen erlebte, werden wir der Sache näher kommen.

Wir stehen vor einer wunderbaren Erscheinung. Goethe trägt die homerischen Worte, Bilder, Situationen nicht nur als leuchtende Mächte in seiner Seele, sondern aus der Wirklichkeit *in* der er und *die* er selber lebt, treten sie ihm leibhaft entgegen. In einem solchen Augenblick fühlt er sich *als* — nein, er wird selber *zu* einer homerischen Gestalt. Und dann drängt es ihn mit unbezwinglicher Macht dazu, nun wieder in den Text

Homers hineinzublicken, und das in der eigenen Wirklichkeit Erlebte sich am Wort des Dichters neu zu vergegenwärtigen. Zeugnisse für dieses nicht bloss metaphorisch zu nehmende visionäre Leibhaftwerden homerischer Situationen gehen durch sein ganzes Leben. Er hat sich in Frankfurt mit Begeisterung dem Eislauf hingegeben, und wenn ihn nun die gleitende Bewegung über das zur glatten Fläche erstarrte Wasser trägt, so war es der homerische Hermes, «der Freude hat an den Schnellen» und ihm unter die Füsse band «seine göttlichen Sohlen, die schönen, goldnen, die ihn tragen über das unfruchtbare Meer und die unendliche Erde, mit dem Hauche des Windes» (an Kestner 5. 2. 1773). Oder er ist in einer sturmnassen Dezembernacht in Waldeck, wo er hinging, «wilde Gegenden und einfache Menschen aufzusuchen» (an Lavater 21. 12. 1775), sehr früh vor Tag ausgeschlafen erwacht. Da befindet er sich mit Odysseus in der Hütte des Sauhirten «und in ihre Felle gehüllt, lagen sie am glimmenden Herde, über ihnen wehte der nasse Sturm durch die unendliche Nacht, und lagen und schliefen den erquicklichen Schlaf bis zum spät dämmernden Morgen» (an Carl August 24. 12. 1775). Dann wird am anderen Morgen zum Pfarrer oder zum Rektor nach Bürgel nach einem Homer geschickt; denn er will die erlebte Situation auch im Wort ganz gegenwärtig haben. Auf der Schweizer Reise von 1779 liest er auf dem Thuner See, «während die Nebel fielen» und «die Gipfel der Berge eingehüllt waren», den Teil der Irrfahrten des Odysseus, der in die düstersten, wildesten Weltgegenden führt (an Frau v. Stein 9. 10. 1779). 1786 glaubt er zu Foligno in Italien, 1792 in Frankreich bei ländlichen Menschen sich ganz in einen homerischen Haushalt aufgenommen (*Ital. Reise* Foligno 26. 10. 1786. *Campagne i. Fr.* 4. 10.), in der Campagne in Frankreich ruht er wie Odysseus vor Troia in einer im Freien verbrachten klaren Nacht vergnügt eingehüllt in einen mit List erworbenen warmen Mantel (*Campagne i. Fr.* 20. 9. nachts). So könnte ich fortfahren. Homer ist ihm so wenig ein Buch, wie Homer ein Buch für Winckelmann war. Er ist für ihn eine zweite, andere Welt, die aber jederzeit die Fähigkeit hat, mit seiner gegenwärtigen Daseinswelt eins zu werden, zur vollen lebendigen Anwesenheit heraufgerufen durch die lebengebende Gewalt des Augenblicks.

Diese Art, homerische Wirklichkeit sich zu leibhafter Gegenwart werden zu lassen, deutet nun nicht nur auf eine besonders lebensvolle Phantasie in Goethe, die nicht eben ungewöhnlich unter Künstlern wäre. Wir müssen hier schon von einer ganz genialen Fähigkeit Goethes oder besser: genialen Unfähigkeit sprechen, der Unfähigkeit nämlich, getrennt zu erleben, getrennt zu sehen: zwischen den verschiedenen Sphären der Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, Jetzt und Einst zu scheiden und Abstände zu setzen. Goethe selbst hat es als die wunderbare Gabe empfunden, dass er in Dresden als junger Bursch die Schusterstube aus einem Gemälde von Ostade dann bei dem ihn beherbergenden Schuster in Wirklichkeit vor sich sah. Und er erzählt mit Worten, die noch ganz von dem Gefühl des Wunderbaren durchdrungen sind, wie er in Köln im Jabachschen Hause plötzlich sich leibhaft in den Kreis der längst verstorbenen Bewohner dieses Hauses, die auf einem grossen Familienbild dargestellt waren, versetzt fühlte. Es sei ein Gefühl gewesen, «das bei ihm gewaltig überhand nahm und sich nicht wundersam genug äussern konnte», diese «Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in eins», er habe es in vielen seiner Arbeiten ausgedrückt und «in diesem zarten und schönen Gefühl» mochte «alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüt lag, sich aufschliessen und hervorbrechen» (D u W. XIV. Jub.-Ausg. 24, 214 f)[3].

Dieses Gefühl der «Vergangenheit und Gegenwart in eins» liegt auch jenem sich in seinem Leben ständig wiederholenden visionären Leibhaftwerden von Gestalten und Situationen aus der homerischen Dichtung zugrunde. Wie sollen wir es deuten? Etwa so? Was sich in dieser produktiven Kraft der reinen Vergegenwärtigung über das Jetzt und Einst hinweg auftut, das ist ein Blick, der schlechterdings nur auf die seienden Dinge selber sieht und sie festhält, gleichviel in welcher Schicht des Wirklichen sie uns begegnen, ein Blick, für den die Dinge der Welt in reiner Gegenwart ungeschieden nebeneinander ruhen. Und nun sehen wir, wie gerade dieses, die reine, ruhige Gegenwart der Dinge des Lebens und der Welt, ihm als das Wesentliche an seinem Homer erscheint. Man höre die physiognomische

[3] Franz Koch, *‚Vergangenheit und Gegenwart in eins‘*.

Deutung, die er von dem bekannten Neapler Homer-Porträt gibt, ein Stück ungewöhnlicher Goethischer Jugendprosa und weit mehr als Deutung jener Plastik: geballtes Zeugnis seiner eigenen Homer-Begegnung damals. Er hat es im November 1774 an Lavater geschickt (Jub.-Ausg. 33, S. 29), und es lautet (in dem Teil, den ich allein für Goethisch halte [4]):

«Tret' ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag' ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbrauen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen, hier wohnt alles Leben willig mit und neben einander.

Es ist Homer!

Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben als im weiten Himmel und der grenzenlosen Erde. Hier ist's, wo Achill

μέγας μεγαλωστὶ τανυσθεὶς κεῖτο!

Dies ist der Olymp, den diese rein erhabne Nase wie ein andrer Atlas trägt, und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet . . .»

Homer – ein Haupt, ganz Haupt, in ihm keine Geschiedenheit der Sinne, keine Geschiedenheit der Dinge, sondern alle Sinne in einem Universalsinn aufgegangen, dem Sinn des Gedächtnisses, das der Sinn der reinsten Vergegenwärtigung der Dinge ist. Das Gedächtnis, Mnemosyne, war für die Griechen die Mutter der Musen, das heisst: das Gedächtnis war für sie der poetische Ursinn. Die Dinge aber sind in diesem Haupt aufgefasst in ihrer lebendigen Ganzheit und Einheit, nicht in ihre Verhältnisse aufgelöst, nicht also in ihrem Wie, Wann, Warum, Wozu, sondern in ihrem reinen Was gesehen, ihrem unverrückten, ungeschwächten Sein, als *Bilder,* nicht Begriffe, *Gestalten,* nicht Repräsentationen. – «Das Leben der Welt (von

[4] Gegenüber v. d. Hellen, *Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten.* 1888.

Kritikern epische Darstellung genannt)», sagt Goethe ironisch in seinem Begleitbrief an Lavater.

Doch die Beschreibung geht weiter, und das Gewölbe des Schädels, das die Gegenwart alles Seienden in sich fasst, wird selber zum Gewölbe der Welt, einem Himmel und Erde umspannenden Raum der Götter und Menschen, einem Raum der Grossheit, Grossheit der Götter, Grossheit der geordneten Natur, Grossheit des leidenden Helden im Augenblick, da der grösste Schmerz ihn niederwirft: (*Ilias* Buch 18 Anfang). Und wenn der Dichter durch die vergegenwärtigende Kraft des Gedächtnisses so die Ganzheit des Seienden in sich trägt und hat: wie wirkt es sich aus, dieses Haben der Welt in ihren Bild gebliebenen Gestalten? In einer «solchen Festigkeit», «solch einer sicheren Ruhe».

Was hier aus dem Bildnis Homers herausgesehen ist, das ist nun wirklich ein Bild vom Wesen des griechischen Dichters, wie es wahrer und gedrängter auch heute nicht gegeben werden könnte. Homer, der Iliasdichter, ist wirklich der Dichter, der — neben Dante und Shakespeare — das Ganze der Welt umfasst, all die seienden Dinge, ihre Gegenwart, ihre Ordnung, ihre lebendige Einheit. Hätte ich Zeit, ich würde es zu schildern versuchen, so unerschöpflich es ist. So kann ich es nur sagen: Homer ist, mit einem Wort, für die Griechen der Dichter des Lebens und der Welt. Ein Dichter des Lebens und der Welt ruhte damals auch in Goethe, und drängte, behindert durch eine allzu enge und verschrobene Welt, behindert auch durch die Unruhe des Gemütes und die unendlichen Gefühle, sich zu verwirklichen. Alles Frühere wird nun neu verständlich, die Leidenschaft des Ergreifens, die sittliche Kraft der Bändigung, die in Homer ihre Bestätigung fand, das Ruhigwerden an ihm und seiner in der heimatlichen Erde wiedererkannten Wahrheit, die von Homer auf ihn ausgehende Kraft des Gesundens. —

Fragt man nach dem Wesen eines Menschen, so tut man gut, nicht so sehr danach zu fragen, aus welchen Kräften und Fähigkeiten, sondern aus welchen Bedürfnissen einer besteht; denn die Bedürfnisse eigentlich sind es, die unsere Kräfte hervortreiben, lenken und formen. Goethe war von seinen ersten Regungen an begnadet durch ein grosses, hohes und ganz um-

fassendes Bedürfnis; ich möchte es allgemein den *Trieb nach dem Seienden* nennen. Dieser Trieb, ein Urtrieb der Seele, wurzelte bei ihm in der tiefen Erschütterungsfähigkeit, die sein ganzes Leben nicht aufgehört hat, ihn zu bedrohen. Goethe war von Natur aus ein den Mächten des Wirklichen tief ausgesetzter Mensch, und, in seinem ungeheueren Erfahrungsdrang, dem Drang, alles Wirkliche wirklich durchzumachen, riss es ihn hin, sich selber immer von neuem auszusetzen. «Unruhe» ist die Macht, die ihn treibt, bedroht, ebenso gefährlich wie schöpferisch. Wir hören, wenn wir seine zurückhaltende Sprache nur richtig vernehmen, immer wieder von krisenhaften Erschütterungen, die sich bei dem jungen Menschen in tagelang anhaltendem «Weinen und Rasen» (D u W VI; 23. 7. Jub.-Ausg.), so nach der Gretchen-Affäre, doch auch bei dem gefassten älteren Mann noch in Zusammenbrüchen äussern, denen oft die körperliche Krankheit folgt. Das Wort «Vernichtung» ist nicht selten in den Sätzen, die Goethe über sich selbst gesprochen hat. Diese Erschütterungsfähigkeit äussert sich bei ihm in einem empfindlichen Schuldbewusstsein; sie nimmt etwas Selbstquälerisches an, und veranlasst seine in seinem Leben nicht seltenen Fluchten. Sie lebt im geistigen Bereich fort als Grauen vor dem Formlosen, Wesenlosen, als Abneigung gegen alles Kranke und Entstellende, als eine gewisse Schutzlosigkeit gegenüber allem Negativen wie Kritik, Karikatur und Spott, als Abscheu vor dem Hässlichen, das ihm im eigentlichen Sinne des Wortes das Hassenswürdige ist, und von dem er gesagt hat, dass es uns «vernichte» *(Die guten Weiber)*. Es ist mit einem Wort das Verneinende in allen Formen, das ihn erschüttert. Hier war er schwach. Hier erlebte er es: Dichtersein ist lebensgefährlich. Und hier erwuchs ihm aus der Schwachheit auch wieder die gewaltige Kraft. Er brachte es fertig, das Verneinende zu verneinen, eben indem er sich völlig an das Seiende hingab. Sein ganzes Leben lang war er auf allen seinen Wegen dem Seienden auf der Spur.

Im Leben findet er es in allen völlig einfachen, echten, offenen Existenzen, und der Sohn des kaiserlichen Rates in Frankfurt wie später der Weimarische Hofmann fühlt sich stets zum Volk hingezogen, dort, wo es in beschränkten Lebenskreisen sich ganz einfach und wahr erfüllt. Er findet es im Kinde genau

so wie in der Frau, die für ihn ein Hort der Ruhe, der Gesundung ist: «Einzige Sicherheit meines Lebens», schreibt er einmal an Frau von Stein. Ihn verlangt überall danach, sich an der Wirklichkeit festzuhalten, er sucht ihre grösste Nähe, ihre absoluteste Gewissheit. Darum lebt er so leibhaft, sucht jene genussreiche innere Fühlung mit den uns tragenden und durchdringenden Kräften der Natur, die uns die Leibesübung verschafft durch Hingabe an die Bewegung und ihre Meisterung: im Eislauf geniesst er «selig bewegte Ruhe» (*Mann von fünfzig Jahren*). «Gegenwart» ist deswegen das, worin er lebt: das Wort gewinnt in seiner Sprache einen neuen wunderbar ursprünglichen Sinn. Er vertraut darum so sehr den Sinnen, weil die Sinne dem Menschen nur Wahres zeigen, und hat für das innigste, gewisseste, vollkommenste Aneignen das wunderbare Wort «geniessen». Er spricht in ähnlichem Sinne von «recht lebhaft fühlen». Und auch das Wort «erfahren» hat bei ihm den tiefen vollgültigen Klang. Er greift als Dichter immer wieder zur dramatischen Form, weil in dieser die Welt und das Leben in vollkommener Gegenwärtigkeit vorgestellt wird (z. B. an Schiller 23. 12. 1797). Weil er Gegenwart braucht, reist und wandert er viel und wird zum Sammler — bei ihm nicht, wie so oft sonst, eine veredelte Habsucht, sondern eben dem Bedürfnis entsprungen, sich mit der Gegenwart der Gegenstände zu umgeben. Alles Vergehen und Dahinfliessen ist ihm zuwider, weswegen er auch die Geschichte nur dort ehrt, wo sie das Beharrende und Gründende im zeitlichen Strom der Dinge offenbart.

Das Grösste ,worauf jener Urtrieb zum Seienden ihn weist, ist die Natur. Sie ist das Unmittelbare, Unverfälschte, Unbezweifelbare, Wahre, Lebendige und Ewige. Ihr naht er als Dichter wie als Forscher, beides Weisen, sich ihrer Wahrheit zu versichern. Sein unermüdliches bis ins Alter getriebene Zeichnen ist, wie er selber sagt, darauf gerichtet, von den Dingen «eine innere Gegenwart zu gewinnen». Was er an der Natur verehrt, ist ihre «ewig konsequente Wahrheit». Von ihr bekennt er, dass «sie immer recht hat, und der Irrtum bloss auf meiner Seite sein kann». Sie gibt Gewissheit. Zwar ist sie unerforschlich tief und in ihrem Wesen dämonisch; aber wenn sie ihr Letztes auch verbirgt, so verbirgt sie es doch nicht ganz, sondern hinter ihrem

Wechsel ruht ein Ewiges, und dies Ewige scheint durch. Sie ist ein «offenbar Geheimnis». Jedes der seienden Dinge trägt seinen Sinn in sich, oder vielmehr *ist* sein Sinn, und um dieses Sinnes teilhaftig zu werden, dazu bedarf es nur des sehenden Auges, das freilich «gegenständlich», ohne sich selbst hineinzumischen, sehen muss. Das so Gesehene ist dann charakteristisch, nämlich hat sein Gepräge, und es ist zugleich Symbol. Denn ein Gepräge haben und nichts bedeuten, wie könnte das denn sein? — Wenn aber etwas wirklich *ist,* in voller Entschiedenheit, voller Selbsterfüllung seiner Natur, umrissen, in sich begrenzt, gestaltet und Gestalt, so sagt Goethe von ihm, es sei «wahr». Und so entzückt ihn jener Taschenkrebs, den er am Lido von Venedig aufliest: «Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding, wie abgemessen in seinem Zustand, wie wahr, wie seiend!» — Nach Wahrheit in diesem Sinne der vollkommenen Existenz bekennt er, habe «sein Sinn unablässig hingestrebt». Und Wahrheit, «mit dem Göttlichen identisch», ist ein Hauptwort in seinem Sprachschatz. «Alle Gesetze und Sittenregeln lassen sich auf eine zurückführen, auf die Wahrheit.» «Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe.» — «Aber das habe ich wieder gesehen, dass ich für alles zu alt bin, nur für die Wahrheit nicht.» — Noch viel wäre in diesem Zusammenhang zu sagen. Kaum brauche ich hervorzuheben, dass das Sein, an dem Goethe so bestrebt ist, sich in seiner ganzen Geistes- und Lebenstätigkeit «beglückt zu halten», von ihm natürlich als Ganzheit und lebendige Ordnung erfahren wird, eine Ordnung, die im Widerspiel der Polaritäten sich lebendig erhält, eine Ganzheit, die nach dem Gesetz der Steigerung sich zu einem immer neuen Ganzen fortentwickelt. In diesem Ganzen der seienden Dinge ist die Liebe, die vereinigt und alles Zerstückelte zusammenführt und erhält, sei es in Natur, Gesellschaft oder Volk, die grösste Kraft. Sie ist das innere, höchste Prinzip des Existierens.

Italien.

Was soweit ausgeführt wurde, sollte erläutern, in welchem Sinn Goethe vorhin als ein Dichter des Lebens und der Welt bezeichnet wurde und warum er sich zu Homer, dem Griechen,

«in dessen Haupt alles Leben willig mit- und nebeneinander wohnt», so hingezogen fühlen musste. Dies alles bestätigt sich aufs deutlichste, wenn wir jetzt Goethe auf seiner Reise nach Italien begleiten.

Was ist das für eine Reise? Ich spreche nicht von ihrem Charakter als Flucht, von dem Geheimnis, in das Goethe sie hüllte, von den Entbehrungen, die sich ihm in ihr erfüllten. Ich frage, was sich auf ihr und in ihr vollzieht. Die Antwort ist, dass der Mann, der sich da am 3. September 1786 noch vor Tag in den Reisewagen warf, einer ist, der auszieht, eine neue Welt und in ihr die Welt neu zu entdecken, und diese Weltentdeckung ist zugleich wieder Gesundung. Noch in Deutschland beginnt es, um sich dann ständig fortzusetzen: dieses Aufmerken auf die Gesteine, Pflanzen, Wasserläufe, Bergformen, Menschen in ihrer körperlichen und seelischen Art, und das wird immer mannigfaltiger: Arten des Feldbaues, des Siedelns und Wohnens, Charakter des Volkes und dessen Bräuche, Sprachen, Bauten, Kunstwerke, Inschriften; und wieder Witterung, Farben, der Strand bei Flut und Ebbe mit Krebsen, Austern und weiter das Meer. Ganz allseitig wird hier die Welt als die Einheit der seienden Dinge erfahren, immer so, dass dieser Betrachter sich dabei an den festen Bestand dieser seienden Dinge, also an das Gründende, Dauernde, Gesunde, Gegenwärtige, Nahe, Wahre, Echte hält und das Flüchtige, Unbeständige, Schiefe, Hässliche heftig von sich weist. Und so geht es fort vom Brenner nach Verona, von Verona nach Venedig, Bologna, Florenz, Rom, und weiter nach Neapel, Sizilien, bis hier in Sizilien dieses Erscheinungwerden von Leben und Welt den Charakter einer Epiphanie gewinnt, einer Epiphanie jener sizilischen Gegenwart, die zugleich eine Epiphanie Homers ist. Dabei hat man den Eindruck, als ob gerade an *diesem* Italien ihm wenig liegt. Er ist nicht gerade in dieses Italien verliebt, und er sah es anders, nüchterner, entblösster, als er es einige Jahre später wieder sah. Aber damals ist Italien für ihn ein Zauberkreis unaussprechlicher Erfahrungen. Wenn Homer hier neu entdeckt wird, so geschah es in einer für ihn charakteristischen dämonischen Situation, in der es ihn von vornherein dem Wunder der sich ihm neu entbergenden Welt entgegentrieb.

Mit welcher inneren, unentrinnbaren Notwendigkeit sich

alles vollzog, dafür zeugt zunächst eine Art Vorspiel, das sich bald nach Goethes Ankunft in Italien bei seinem Besuch im Museum Maffeianum zu Verona zutrug[5]. Er sieht dort einige Grabreliefs und ist von diesen schlichten Stücken spätgriechischen Kunsthandwerks, die aber doch die echt griechische Auffassung von dem unzerstörbar seienden Bilde des Menschen wiedergeben, tief bewegt. «... da steht Vater und Mutter», schreibt er im ursprünglichen Tagebuch, «den Sohn in der Mitte und sehn einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit an, da reichen ein Paar einander die Hände. Da scheint ein Vater von seiner Familie auf dem Sterbebette liegend ruhigen Abschied zu nehmen ... Mir war die Gegenwart der Steine höchst-rührend, dass ich mich der Tränen nicht enthalten konnte ... Hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick *immer nur die einfache Gegenwart der Menschen* hingestellt, *ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht.* Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind, was sie waren (und was sie sind: *Zusatz in der endgültigen Bearbeitung),* sie stehn beisammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich ...» (16. 9. 1786).

Mit diesen Darstellungen der «einfachen, bleibenden Gegenwart der Menschen» vor der Seele, die später im *Wilhelm Meister* im Saal der Vergangenheit und in den *Wahlverwandtschaften* in der von dem Architekten ausgemalten Kapelle weiterwirken sollte, durchquerte Goethe Italien; ähnliche, gleichartige wie entgegengesetzte Erfahrungen folgten, bis in Sizilien all das, was sich so vorbereitet hatte, in jener «Epiphanie» Homers, wie ich zu sagen wagte, mit unerhörter Erlebnisstärke zusammenschoss.

Er befindet sich in jenem Garten in Palermo, in dem er unter den vielen Gewächsen auch nach der von ihm im Geiste geschauten Urpflanze sucht, und es überkommt ihn: er glaubt sich in den in der *Odyssee* geschilderten Garten des Phäakenkönigs Alkinoos versetzt. «Der Eindruck jenes Wundergartens war mir zu tief geblieben; die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen,

---

[5] Gerhart Rodenwaldt, *Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona.* 102 Berliner Winckelmannsprogramm. Berlin 1942.

selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne» (7. April 1787), und er erkennt, dass das, was Homer schildert, ja nicht nur poetisch ist, nicht Kunst, sondern Wahrheit, und als Wahrheit auch Natur. «Ich gestehe, dass die Odyssee mir aufhörte, ein Gedicht zu sein» (an Schiller 14. Februar 1798). — «Diese hohen Kunstwerke (wie auch Homer) sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott (Rom, 6. Sept. 1787).»

Diese neue Erfahrung nun, dass es so etwas geben kann, dass ein Gedicht kein blosses Gedicht ist, das zunächst von einem Dichter und dessen Empfindung zeugt, sondern dass der Dichter ganz ausgelöscht ist vor dem Bilde des Notwendigen, dem er doch dient, erregt ihn gewaltig. Er glaubt, den Homer jetzt erst zum ersten Mal recht zu sehen, und zwar in solcher Grösse, dass es ihn gleichzeitig erhebt und niederwirft. Und er schreibt an Herder die bedeutenden Worte (Neapel, 17. Mai 1787): «Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse usw. kommen uns poetisch vor, und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt.» — Winckelmann hat vor einem Pallaskopf Aehnliches empfunden: «Ich blieb stumm, taub und wie sinnenlos, da ich denselben erblickte» [6]. Das ist ein Erschrecken, wie von einem Uebermass an überraschendem, übergewaltig-göttlichem Licht. Und seine Gedanken schärfer fassend, fährt Goethe fort: «*Sie* (die Griechen) stellten die Existenz dar, *wir* gewöhnlich den Effekt; *sie* schilderten das Fürchterliche, *wir* schildern fürchterlich; *sie* das Angenehme, *wir* angenehm usw. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manirierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst.» — In diesen Worten nun ist das, worum es uns hier geht, ganz klar ausgedrückt, nur muss man die Worte: «sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt», ganz schwer und gewichtig nehmen. Man kann beobachten, dass das Wort «Existenz» in Goethes Sprachgebrauch

[6] Winckelmann an Franke 18. 8. 1764.

damals eine neue grosse Bedeutung gewinnt, dass er den Ausdruck, den er in philosophischem Sinn wohl von Jacobi hat, nun für Dinge gebraucht, die er sonst einfach als «Naturen», «Gegenstände» usw. angesprochen hätte. Zugleich liegt hier das Programm der Goethischen Klassik, keiner verallgemeinenden Verblassung und Entleerung gegen die charakteristische Gestaltenfülle der früheren Jahre, sondern gerade einer ungeheuren Verdichtung und Versammlung des Gebildes der dichterischen Phantasie, wobei der Dichter sich mit ungeahnter Gewissheit in dem bestätigt fand, wo er schon immer hinstrebte: unmittelbare Vergegenwärtigung alles Wirklichen, eigentlich Lebendigen, und Schöpfung der reinen, lebensvollen, Symbol und Charakter in sich vereinigenden Form, wir können mit einem Wort sagen: der Gestalt.

Goethe schliesst den bedeutungsvollen Briefabschnitt an Herder mit dem ungewöhnlichen Satz: «Nun ich alle diese Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Felsen und Sandstreifen, buschige Hügel, sanfte Weiden, fruchtbare Felder, geschmückte Gärten, gepflegte Bäume, hängende Reben, Wolkenberge und immer heitere Ebnen, Klippen und Bänke und das alles umgebende Meer mit so vielen Abwechselungen und Mannigfaltigkeiten im Geiste gegenwärtig habe, nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort.» — Man verspürt ohne weiteres, dass dieser Satz einen neuen Gipfel in der Entwicklung von Goethes Homer-Begegnung bedeutet. Wie merkwürdig biegt er zu jener Vision des alles Leben mit- und nebeneinander in seinem Haupte tragenden Homer-Bildes zurück, dessen Beschreibung Goethe einst an Lavater schickte. Etwas wie eine Sehnsucht nach Homer ergriff ihn jetzt, der sonst so frei von allen romantischen Vergangenheitsträumen war. Und er wird seinem Tasso die Verse in den Mund legen (545):

O säh' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O säh' ich hier sie immer unzertrennlich,
Wie sie im Leben fest verbunden waren! . . .
Homer vergass sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig,

Und Alexander in Elysium
Eilt, den Achill und den Homer zu suchen.
O dass ich gegenwärtig wäre, sie,
Die grössten Seelen, nun vereint zu sehen!

Getragen von dieser Sehnsucht, den Homer unter jenen «grössten Seelen» wie gegenwärtig zu sehen, musste Goethes Homer-Begegnung unmittelbar schöpferisch in ihm werden. Jenes «lebendige Wort», zu dem die Odyssee ihm nun geworden war, begann in seinem Geist zu keimen und Wurzeln zu schlagen und danach zu drängen, sich in Schöpfungen zu entfalten, in denen als eigenen Schöpfungen Goethes zugleich doch auch das Schöpfertum Homers fortwirkend lebte.

Dieses trat sofort mit der zwingenden Kraft eines Naturereignisses ein. So unabweisbar drängte die Gegenwart der *Odyssee* in jenem Garten in Palermo zu ihm heran, dass er, der Reisende sich leibhaft als einen neuen Odysseus fühlte, und der Plan stieg in ihm auf, die *Odyssee* in ein Drama umzugiessen, in dem — einem Winke des Gedichtes selber folgend — die Königstochter Nausikaa eine heftige, später tragisch endende Neigung zu dem von ihr geretteten, gespeisten und gekleideten Schiffbrüchigen fasste. Goethe sagt uns noch selber, mit welcher innerer Notwendigkeit ihn dieser Plan beschäftigte (Sizilien Mai 1787: Aus der Erinnerung): «Es war in dieser Kompostion nichts, was ich nicht aus eigenen Erfahrungen nach der Natur hätte ausmalen können. Selbst auf der Reise, selbst in Gefahr, Neigungen zu erregen, die, wenn sie auch kein tragisches Ende nehmen, doch schmerzlich genug, gefährlich und schädlich werden können; selbst in dem Falle, in einer so grossen Entfernung von der Heimat abgelegene Gegenstände, Reiseabenteuer, Lebensvorfälle zu Unterhaltung der Gesellschaft mit lebhaften Farben auszumalen, von der Jugend für einen Halbgott, von gesetzteren Personen für einen Aufschneider gehalten zu werden, manche unverdiente Gunst, manches unerwartete Hindernis zu erfahren: das alles gab mir ein solches Attachement an diesen Plan, an diesen Vorsatz, dass ich darüber meinen Aufenthalt zu Palermo, ja den grössten Teil meiner übrigen sizilianischen Reise verträumte». Und er sagt uns weiter, er habe den grössten Teil des Dramas bis aufs letzte Detail im

Geiste durchgearbeitet, doch nach seiner Gewohnheit nur wenig aufgeschrieben, und so sei ihm von dem Ganzen nur eine flüchtige Erinnerung zurückgeblieben. Das wenige Aufgeschriebene genügt indessen für uns, um das, was Homer in ihm gewirkt hatte, noch zu spüren. Ich denke an die Verse, in denen auch bei Goethe jener Garten des Alkinoos — mit dem Garten in Palermo in eins geflossen — Erscheinung wird. Goethe hat die Homerische Schilderung jenes Gartens, die seine Lieblingsstelle blieb (*Odyssee* Buch 7, 78 ff.), einige Jahre später in Weimar selber neu aus dem Griechischen des Homer übersetzt, wohl weil er nun den Besitz und die Wiedergabe einer «naiveren, wahreren Empfindung des Originals» verlangte als in der Vossischen Uebersetzung zu finden war (Eckermann 8. April 1829).

An den Seiten des Hofes war ein geräumiger Garten,
Der vier Acker enthielt, von allen Seiten umzäunet.
Wohlgewachsen trugen daselbst die grünenden Bäume
Birnen, Granaten und Aepfel, die Aeste glänzten gebogen.
Süsse Feigen fanden sich da und Beeren des Oelbaums.
Niemals mangelt es hier an Früchten. Im Sommer
und Winter
Bringet Zephir die einen hervor und reifet die andern.
Apfel eilet nach Apfel dem süssen Alter entgegen,
Birn nach Birn und Feige nach Feige und Traube
nach Trauben.
Denn es stehen Reben gepflanzt im sonnigen, weiten
Raum, es trocknet daselbst ein Teil der Trauben
am Stocke,
Andere lieset man ab und keltert sie, andere nähern
Langsam der Reife sich noch und andre blühen der
Zukunft.
Immergrünend wächst das Gemüs' auf zierlichen Beeten,
Wohlgeordnet zuletzt und schmücket das Ende des Gartens.
Auch zwei Quellen dringen hervor, es teilet die eine
Durch den Garten sich aus, es eilet die andre dem Haus zu,
Unter der Schwelle des Hofes hindurch und tränket
die Bürger . . .[7]

[7] B. Suphan, *Goethe-Jahrbuch* 22. Bd., 1901, S. 3 ff.

Damals in Sizilien aber schrieb er, ganz in die Gegenwart jener grossgriechischen Landschaft eingetaucht, aus der unmittelbaren traumhaft visionären Begegnung mit dem Odysseus-Schicksal, das er als Reisender an Ort und Stelle nun leibhaft und umfassend an sich selbst erfuhr, für die *Nausikaa* die Verse, die nun nicht Uebersetzung, sondern etwas andres: Kind eben jener Begegnung sind. In ihnen steigt, damals zum ersten Mal, ein neuer Klang, ein Rhythmus, eine neue Art, wie im nur leise gefühlsgetönten Wort Welt gegenwärtig ist, im deutschen Vers herauf, wie all das in der *Iphigenie* doch noch fehlt, dann im *Tasso,* in der *Eugenie* aber herrlich fortwirkt. Diese Verse scheinen wie ein leichtes, leuchtendes Gewölk zu schweben, und wie *existiert* doch schwebend in ihnen jene Landschaft!

In meines Vaters Garten soll die Erde
Dich umgetriebnen vielgeplagten Mann
Zum freundlichsten empfangen ...
Das schönste Feld hat er sein ganzes Leben
Bepflanzt, gepflügt und erntet nun im Alter
Des Fleisses Lohn, ein tägliches Vergnügen.
Dort dringen neben Früchten wieder Blüten,
Und Frucht auf Früchte wechseln durch das Jahr.
Die Pomeranze, die Zitrone steht
Im dunklen Laube, und die Feige folgt
Der Feige ...
Dort wirst du in den schönen Lauben wandeln,
An weiten Teppichen von Blumen dich erfreun
Es rieselt neben dir der Bach, geleitet
Von Stamm zu Stamm. Der Gärtner tränket sie
Nach seinem Willen ...
Ein weisser Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend schwebt der Aether ohne Wolken,
Und nur die höchsten Nymphen des Gebirgs
Erfreuen sich des leicht gefallnen Schnees
Auf kurze Zeit ...

Goethe, der Homeride.

Die Bedeutung der Homer-Begegnung Goethes in Italien tritt nun vor allem an ihren Folgen in die Erscheinung. Dies «seltene Abenteuer» hatte Nachwirkungen, die sich weit in Goethes späteres Leben hinein bis in die Zeit der Herausgabe der Papiere von jenem «arkadischen» Aufenthalt 1814 bis 1817, und so dann zur zweiten Schilderung jenes «arkadisch freien Glückes» in der Klassischen Walpurgisnacht und dem Helena-Akt des *Zweiten Faust* erstrecken sollte, wie eingehend für sich zu zeigen wäre. Wir halten uns hier an die unmittelbaren Folgen. Der nach Weimar Zurückgekehrte tritt in jenes Lebensjahrzehnt ein, das er selbst als seine «epische Epoche» verstanden hat. Man mag an die Elegiendichtung denken, in der Homer keinen geringeren Anteil als die unmittelbaren römischen Vorbilder hat, an die Fertigstellung des *Wilhelm Meister,* in dessen neuer Form sich Goethes neues, tieferes Wissen um das Homerische für den Kundigen deutlich genug geltend macht. Auch die Balladendichtung, die Goethe selbst als epische Betätigung aufgefasst hat, kommt hier in Betracht, vor allem aber sein von ihm selbst bewusst auf sich genommenes Homeridentum und dessen beide Früchte, das Epos *Hermann und Dorothea* und das *Achilleis-Bruchstück.*

All diese Auswirkungen im einzelnen zu verfolgen, ist hier nicht der Ort, zumal schon die *Achilleis* eine besondere Abhandlung erfordert. Wir richten weiter unsern Blick auf die Begegnung selbst und versuchen vor allem einer möglichst in die Enge gezogenen Betrachtung von *Hermann und Dorothea* das abzugewinnen, was dieses wirklich zur Vollendung gediehene Gedicht für den inneren Grund der Goethischen Homer-Begegnung neu ergeben mag.

Die erste Frucht der epischen Epoche Goethes, die ungefähr das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erfüllte, war *Reineke Fuchs,* ein Gedicht, das «zwischen Bearbeitung und Uebersetzung schwebte» und eigentlich geschrieben war, um den Dichter 1793 «von den Welthändeln abzuziehen», auch wohl, weil er sich im Hexameter üben wollte. Macht man sich aber die Mühe, Goethes Gedicht mit der deutschen Prosaübersetzung Gottscheds, die er benutzte, zu vergleichen, so muss man er-

staunen, wie viel auch an dieser scheinbaren Uebung Goethes Homerbegegnung Anteil hat. Goethe scheint nur sanft an den trockenen Worten zu rücken, und ein neues Wesen ist geboren; «um des homerischen Tones willen, der ohne Affektion darin beobachtet ist», liess schon Schiller das Gedicht sich «ungemein behagen» (an Körner 12. Juni 1794).

Die Vorübung war gelungen, aber damit das Epos entstehen konnte, musste noch etwas sehr Absonderliches eintreten; ein Gelehrter, ein unmusischer, kritischer Geist musste den Dichter, dem Goethe eine fast göttliche Verehrung widmete, enthronen, und ihm auch sein Gedicht in Stücke hauen. Das geschah durch Fr. A. Wolfs *Prolegomena zu Homer,* die im Frühjahr 1795 erschienen und mit der damals unwiderleglichen Leugnung der Schreibkunst für die Zeit Homers die Ilias zerschlugen und sie statt zum Kinde eines Vaters, des Homer, zum Geschöpf vieler Dichter, der Homeriden, machten. Wolfs *Prolegomena* erregten einen Sturm der Meinungen und Gegenmeinungen. Schiller wollte solch ein Versuch einfach als barbarisch erscheinen. Auch Goethe wies ihn zunächst unwirsch von sich (an Schiller 17. 5. 1795), allmählich aber besann er sich und brachte in der Elegie *Hermann und Dorothea* (Dezember 1796) die «Gesundheit des Mannes» aus, «der endlich vom Namen Homeros kühn uns befreiend uns auch ruft in die vollere Bahn». An Wolf selbst aber schrieb er (26. Dezember 1796): Schon lange sei er geneigt gewesen, ein Epos zu schreiben, und immer schreckte ihn der hohe Begriff von Einheit und Unteilbarkeit der Homerischen Schriften ab. Nunmehr, da Sie diese herrlichen Werke (den Homeriden und den Sängern als) einer Familie zueignen, so ist die Kühnheit geringer, sich in grössere Gesellschaft zu wagen . . .» Das will sagen: Mit Homer, dem Einen, wagte Goethe nicht in Wettstreit zu treten; Homeride, Jünger Homers, wollte er gern sein. In der Scheu vor Homer, dem grossen Einen, wirkt in Goethe noch etwas von jener ihn mächtig ergreifenden Begegnung nach: was ihn befreit hatte, hatte ihn zugleich gebunden, und von der Bindung musste er sich, ehe er selber gestalten konnte, erst wieder befreien. Weil Wolfs Lehre seinem eigenen schöpferischen Bestreben damals günstig war, nahm er sie an, wiewohl ihm dabei als Kenner und Kritiker auch weiter nie recht geheuer war.

Einem wissenschaftlichen Irrtum aber gebührt somit das Verdienst, das Homerische, das seit Italien ohnehin in Goethe gärte, neu in ihm aufgeregt zu haben. Goethe bekennt später selbst, das Studium der *Ilias* habe ihn immer «in dem Kreis von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung durchgejagt» (an Schiller 16. Mai 1798). Er beginnt in diesen Jahren die Homerischen Gedichte wirklich zu studieren, liest in dem Abendzirkel, der sich im Winter 1794/95 allfreitags versammelt, die *Ilias* mit aller philologischen Genauigkeit, wovon die Protokolle Böttigers Zeugnis geben (Gespr. 1, 215 ff.). In den Sommer 1795 fällt wahrscheinlich jene Uebersetzung Goethes aus dem siebenten Odysseebuch sowie die in den *Horen* erschienene Wiedergabe des Homerischen Apollonhymnus. Und er wird von nun an weiter zumal die *Ilias* nach den Gesetzen der epischen Darstellung durchforschen (wovon seine Briefe an Schiller und ein besonderer Aufsatz Zeugnis geben). Sein Homererlebnis nimmt steigend die Form der höchsten theoretischen Wachheit an, und gleichzeitig mit dem theoretischen Klärungsdrang werden in ihm neu die schöpferischen Kräfte rege. In wenigen Wochen entsteht im September 1796 die erste Niederschrift von *Hermann und Dorothea.*

Betrachten wir das Gedicht nun selber, so geht es für uns nicht darum, es in seinem dichterischen Wert zu erheben, zu fragen, welchen Rang es unter Goethes Werken einnimmt und mit welchem Recht Schiller es als «den Gipfel seiner (Goethes) und unserer ganzen neueren Kunst» (an Meyer 21. 7. 1797), A. W. Schlegel es als «ein vollendetes Kunstwerk» im grossen Stil bezeichnet hat (*Allg. Litzeit* Dez. 1797). Dass es keine bloss bürgerliche Idylle, sondern wirklich ein Epos ist, ist mittlerweile wohl ziemlich durchgedrungen. Wir betrachten es hier als Zeugnis für Goethes Homerbegegnung, und glauben allerdings soviel zu sehen, dass das Gedicht wirklich ein echtbürtiges Kind jener Begegnung ist. Goethe ist hier nicht nach Hellas gegangen und Grieche geworden, und er hat den Homer nicht gewaltsam in unsere Welt herüber gezogen, sondern ist allenfalls das geworden, was Schiller damals von ihm gefordert hatte: ein Mitbürger zweier Welten. Was an direkten Homerentlehnungen in dem Gedicht vorkommt, ist wenig und das Wenige alles verwandelt und umgeschmolzen, dem Nichtkenner kaum spürbar

und nie störend, dem Wissenden eben merklich und darum erfreulich. Von manchen der bewusst antikischen Dichtungen Goethes könnte man bemerken, dass sie in dem Masse, in dem sie antik (im Sinne der damaligen Zeit) sein wollten, gerade nicht griechisch sind. Das gilt auch von der *Iphigenie*. Von *Hermann und Dorothea* aber darf man sagen, dass das Gedicht deswegen in seiner Tiefe so homerisch ist, weil es so goethisch ist; es ist jenem gemeinsamen Grunde entsprungen, in dem diese beiden Dichter sich über die Zeiten hinweg gefunden haben.

Der Sohn eines wohlhabenden Gastwirts und Bürgers einer kleinen oberrheinischen Landstadt erblickt in einem Zug elsässischer Flüchtlinge ein Mädchen und wählt sie sich zur Braut. Der Widerstand des Vaters wird überwunden. Man holt Auskunft über die Vertriebene ein und findet, dass sie ein nicht gewöhnliches Mädchen ist. Der Sohn führt sie unter dem Vorgeben, sie solle bei seinen Eltern dienen, in sein Haus, und nach einem vorübergehenden Missverständnis wird der Bund geschlossen. Das ist die einfache Handlung, getragen von einfachen Menschen in beschränkten Lebenskreisen. Und doch ist das, was sich hier vollzieht, ungekürztes Leben und volle Welt. Denn das, was in so begrenztem Rahmen sich auftut, sind nicht die vielfältigen Spiegelungen der Lebensoberfläche, sondern jene Grundformen und Grundverhältnisse («Grundsituationen») [8], die sich dort immer wieder herstellen, wo Leben ist — verdichtetes, versammeltes Leben — und darum erschöpfend, wesentlich, seiend, reich. — Ein Haus am Markt, wo aber der Garten in den Weinberg, der Weinberg in die Felder führt: ein Dasein also auf der glücklichen Grenze von Natur und Kultur. Die Familie und die Stadt, beide mit ihren besonderen inneren Gegensätzen und Spannungen. Ein väterlicher Zorn, nicht ganz gerecht; die ausgleichende Klugheit des mütterlichen Herzens; ein etwas kleinlicher, bedenklicher Nachbar, ein rüstiger, lebenskluger, wohlmeinender Pfarrherr; endlich die beiden Hauptgestalten, mit unmerklicher Kraft ohne Aufwand über alle anderen hinausgehoben: der im Tiefsten echte, noch unerschlossene Jüngling, das Mädchen, das schon ein Schicksal

---

[8] Victor Hehn, *Gedanken über Goethe: ‚Naturformen der Dichtung'*.

trägt — so bilden sie alle ein vielfältiges, in Charakteren und Gesinnungen sich ergänzendes menschliches Ganzes, so stehen sie — dieser Wirt, diese Mutter, dieser Pfarrherr — als eigene Wesen neben jenen Griechen Homers — jenem Alkinoos, jener Penelope, jenem Mentor, Telemach, Nausikaa — und sind ganz an der Wurzel ihnen doch wie Brüdern und Schwestern gleich; denn freilich auch sie, diese Deutschen, sie *existieren*. Fest in sich und in ihrer Art begründet, ihren Beruf, ihren Lebenskreis ganz erfüllend, hat jeder von ihnen jene Einfachheit und Dichtheit, jenes feste Gepräge, das sie dauernd, gegenwärtig erscheinen lässt: sie sind *Gestalten*. Was sie denken und fühlen, es sind *Gesinnungen*. Ihr Handeln gewinnt den Charakter von *Taten*. Zu *Bildern* treten sie zusammen, Bildern, die man gesehen zu haben meint, obwohl man sie doch nur las. Jene Szene am Birnbaum, jenes Zusammentreffen am Brunnen, dem patriarchalischen Ort des Zusammentreffens von Liebenden. Und endlich die Handlung selber, dieses Gegen- und Ineinander von sicherem Besitz und furchtbarer Beraubung, Frieden und Krieg, Ordnung und Wirrwarr, Verweilen und Vertriebensein, und dies alles überbrückend das *Geschehen einer Vereinigung*, zu der von seiten der Menschen Liebe, rechter Sinn und guter Wille zusammenwirken, so aber, dass eben spürbar doch auch eine höhere Hand leise zu führen scheint: es ist eine Handlung der Handlungen, einmalig und doch allezeit in immer neuen Gestalten wiederkehrend, ergreifend und uns das Wort zurufend, das im *Wilhelm Meister* über dem «Saal der Vergangenheit», «der auch der Saal der Gegenwart und Zukunft heissen könnte», geschrieben steht: «Gedenke zu leben!».

*

Dichten ist ein vielfältiges Geschäft, und die verschiedensten Arten von Wiedergabe der Welt und Ausdruck inneren Lebens gehen unter diesem Namen. Vom Dichten Goethes hat schon früh sein Freund Merck erklärt, es habe die unablenkbare Richtung, «dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben», während die anderen (die Stolbergs) «das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen suchen, und das gäbe nichts wie dummes Zeug» (D u W XVIII; 25, 67 Jub.-Ausg.). Goethe selbst

hat betont: das Erfinden aus der Luft sei nie seine Sache gewesen: «er habe die Welt stets für genialer gehalten als sein Genie». Und: «der Poet soll das Besondere ergreifen, und er werde, wenn dies ein Gesundes ist, auch ein Allgemeines darstellen». Und er schreibt an Schiller (6. April 1801) das schwer ausschöpfbare Wort: «Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine *gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt* ... So verhalte es sich mit den verwandten Künsten, ja der Kunst im weitesten Sinn». Und er fügt hinzu: «*Dies ist mein Glaubensbekenntnis, welches übrigens keine weiteren Ansprüche macht.*» —

Mit alledem ist von verschiedenen Seiten her jene Dichtart beschrieben, die auch die Dichtart Homers und der Griechen ist, und die wir mit einem nur den Rang, aber nicht das Wesen der Sache aufklärenden, nicht sehr glücklichen Ausdruck «Klassik» nennen. Ihr Wesen in Begriffe zu fassen, fällt äusserst schwer. Mit einseitigen Vorstellungen kommt man ihr nicht bei. Sie erscheint als realistisch, und ist doch durchaus ideal. Sie schafft Charaktere, und diese spielen doch hinüber ins Symbol. Sie stellt das Besondere dar, ohne sich um das Allgemeine zu kümmern, und das Allgemeine ist in ihrem Besonderen mitbegriffen. Sie ist, wie alle Kunst, ein vorspiegelnder Trug, aber dieser Trug spiegelt das Wahre vor. Sie ist Kunst und von der Natur durch eine Kluft geschieden, und sie erscheint doch wieder völlig als Natur. Was rettet uns aus diesen Aequivocationen? Soweit ich sehe, einzig die an Goethe wie Homer ablesbare Erkenntnis, dass das Wesen dieser sogenannten klassischen Dichtart (wie aller derartigen Kunst) die reine Gegenwart des Seienden selber ist.

Wann kann denn so das Allgemeine im Besonderen zum Vorschein kommen? Dann, wenn das Besondere nicht in seiner Zufälligkeit, sondern seinem Wesen, seinem Grundbestand, seinem Sein gesehen ist. Freilich, es gehört schon eine Art dämonischen Sehertums dazu, das Besondere so in seinem reinen Wesen und Sein als Ur-Erscheinung zu erkennen. Denn so, wie die Dinge uns in ihrer Alltäglichkeit begegnen, sind sie ja nicht seiend, sondern sie sind getrübt, sind verdeckt und verstellt, sind vereinzelt, verwickelt und verworren. Sie sind zer-

streut hinein in das Viele und also nicht bei sich selbst, sind verloren in alle möglichen Bezogenheiten, in denen sie alles Mögliche sind, nur nicht sie selbst. Und so sind sie schliesslich in dieser ihrer Alltäglichkeit zwar irgendwie anwesend, mitunter in einer höchst zudringlichen Weise, aber sie sind nicht eigentlich gegenwärtig. Dieser Zustand der Alltäglichkeit der Dinge ist eine Art Leiden der Welt, und derjenige, den aus einem Seelenurtrieb heraus danach verlangt, «sich am Sein beglückt zu halten», leidet alle Qualen der Ungewissheit, des Unbestandes, der Unruhe und Beängstigung. Aber er wirkt mutig jenem verwünschten Zustand entgegen und sucht auf allen seinen Wegen das Seiende zum Vorschein kommen zu lassen, im Handeln durch die Tat, die eine schöpferische, vereinigende Tat der Liebe ist, im Denken durch die anschauende Betrachtung, die zu trennen und wieder zu verbinden weiss, im Dichten auf jene besondere Art, die das Verstellte aufdeckt, das Zerstreute versammelt, das in hundert Bezogenheiten hinein Verlorene auf sich selbst zurückführt und so auf jede Weise die Dinge zum Vorschein kommen lässt, so wie sie an sich selber sind, ungeschwächt, in ihrer vollen Existenz, anwesend mit ihrer vollen, scharfen Gegenwart. So mag das, was Kunst ist, hier dann wohl als (zweite) Natur erscheinen, denn ihre Bilder sind nichts anderes als die Extrakte der Welt, die lebendigen Inbegriffe der Wirklichkeit. Um schliesslich alles in einem Wort zusammenzudrängen: Jene sogenannte klassische Dichtung, wie Goethe und Homer sie verstanden, ist ausgezeichnet durch den Charakter des Seienden, sie ist die versammelte, verdichtete, zu sich selbst gebrachte und so ins Wort getretene Wirklichkeit, ist das in der Gestalt zum Leben gekommene Leben der Welt.

Dass es so etwas geben kann, dass vor der Macht des reinen Blicks das Leben der Welt in seinem wahren Sein zum Leben kommt, ist wohl ein Vorgang göttlicher Art. Die Welt ist nun wie mit einem Schlag verwandelt, ohne dass in ihr doch etwas verrückt worden wäre von seinem Ort. Doch erscheinen die Dinge der Welt nun in einem unbeschreiblichen Glanz, und dieser Glanz, der Abglanz des zum Vorschein kommenden Seienden selbst, ist das, was wir mit einem höchst geheimnisvollen Ausdruck «Schönheit» nennen. Hier ist dann auch Ruhe, ist Gesundung, ist Sicherheit.

Suchen wir zum Schluss das soweit in auseinanderlegenden Worten nur schwach Ausgedrückte wieder in einer Gesamtanschauung aufzufangen, so mögen wir, was Homer angeht, an jene Beschreibung des Achilleus-Schildes denken, auf dem der werkkundige Gott das *Leben der Welt* darstellt, Stadt — Land, Krieg — Frieden, Arbeit — Fest, Genuss — Gefahr, überwölbt vom Himmel mit seinen Sternen und rund umflossen vom Weltstrom, dem Okeanos: dieser Schild stellt im ruhenden Bilde im Kleinen dar, was das bewegte Homerische Epos im Grossen ist. Bei Goethe erscheint eine solche Versammlung der Bilder des Lebens: der Mensch in den verschiedensten Lebensaltern, Zuständen, bedeutungsvollen Lagen und Tätigkeiten, in jenem «Saal der Vergangenheit» im *Wilhelm Meister,* wo diese Bilder des Lebens an der Stätte des Tods vereint vom Leben zeugen: «So war alles, und so wird alles sein ... Es war eine Welt, es war ein Himmel ...» Hier «schien jeder, der hineintrat, über sich selbst erhoben zu sein, indem er durch die zusammentreffende Kunst erst erfuhr, was der Mensch sei und was er sein könne» (*Lehrjahre* 8. Buch, 5. Kapitel) [9]. Noch manches andere schlösse hier sich an. Doch soll für jetzt nur noch von einem jener so unbeschreiblich natürlichen Symbole die Rede sein, die bei Goethe zunächst nur leibhafte Erfahrungen und Empfindungen des Wirklichen sind und von da aus fähig werden, das ganze Leben bis in die höchsten geistigen Regionen zu erschliessen.

Wir erwähnten schon, wie Goethe in der Jugend im Eislauf einen leiblich-seelischen Zustand genoss, so göttlich wie das Fliegen Homerischer Götter über die grenzenlose Erde und das unermessliche Meer (vgl. auch D u W III. 15. Buch; 24, 249 Jub.-Ausg.). Die Bilder der Homerischen Götter, die im Flug den Luftraum durchmessen oder auch «von Berg zu Berg einen riesenmässigen Schritt tun» (an Heyne 24. Juli 1788), haben Goethe in seinem Leben ständig weiter vor der Seele gestanden und sich in ihm mit der Vision des wirklichen Fliegens verbunden, wovon er sich eine, wenn auch unvollkommene Vorstellung zuerst auf jener schmalen Platte auf der Höhe des

[9] Ueber die Homerische Schildbeschreibung und Goethes Saal der Vergangenheit jetzt: *Von Homers Welt und Werk.* Leipzig 1944, S. 299 ff.

Strassburger Münsterturms verschaffte, das aber sein ganzes Leben für ihn ein tiefes Verlangen blieb und ihn auch an den 1783 ausgeführten ersten Luftfahrten und ihrer Entwicklung einen leidenschaftlichen Anteil nehmen liess.[10] In seiner Dichtung hat Goethe diese Vision des Höhenfluges, vielfach abgewandelt, immer wieder herrlich zum Bilde werden lassen. Man mag an den *Ganymed* oder jene Stelle im *Osterspaziergang* denken, wo Faust sich visionär erhoben fühlt, um der scheidenden Abendsonne «im göttergleichen Lauf» nach und immer nach zu streben. Eine andere Abwandlung dieses Flugs ist der Ikarosflug des Euphorion im *Zweiten Faust,* ist Fausts Rückkehr selbst, wenn ihn das zur Wolke gewordene Gewand der Helena «über alles Gemeine» hebt. Auf diesem Fluge ist es, wo Faust auf die Berge wie das Meer hinabblickt und bei diesem Anblick der wahrhaft grossen Aufgabe, die ihn erfüllen könnte, inne wird. All dieses ist bereits Symbol: Symbol der Erhebung, Symbol des Freiseins im Blick auf die Welt, wo diese gleichsam aufgeschlagen, entwirrt, entwickelt, klar und ganz wie aus der Höhe vor uns erscheint.

Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Link und Recht muss er verlieren
Ohne zauderndes Entsagen;
Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen.

(Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters 1821.)

Und nun sehe man, wie Goethe mit der Vision des Höhenflugs und des Blicks von oben auf die Welt ganz unmittelbar auch das Wesen und die Wirkung der Dichtung fasst. «Die wahre Poesie ... als ein weltliches Evangelium ... hebt uns wie ein Luftballon mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und lässt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen»: so in *Dichtung und*

[10] Carl Diem, *Körpererziehung bei Goethe*, Frankfurt 1948, 323 ff.

Wahrheit (Buch 13; 24, 161 Jub.-Ausg.). Was aber hier allgemein von der «wahren Poesie» gilt: dass sie eine erhebende, erhöhende, befreiende Wirkung tut, und zwar verbunden damit (wenn nicht sogar dadurch hervorgerufen), dass sie die in den Alltagsniederungen labyrinthisch verwirrte Welt sich in freier Gesamtschau entfalten lässt: das sagt Goethe in einem Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 mit dem gleichen handgreiflichen Bild des damals noch nicht lange erfundenen Luftballons von Homer: «Ihr Brief hat mich, wie Sie wünschen, bei der Ilias angetroffen, wohin ich immer lieber zurückkehre, denn man wird doch immer, gleich wie in einer Montgolfiere, über alles Irdische hinausgehoben und befindet sich wahrhaft in dem Zwischenraume, in welchem die Götter hin- und herschwebten.»

Hier schliessen sich die verschiedenen Kreise unserer Betrachtung: der engere, welcher Homers Schildbeschreibung, Saal der Vergangenheit, Eislauf, Götterflüge, Luftfahrt, Wirkung der «wahren» Poesie und Wirkung Homers durchlief, wie auch der weitere, der, den Hauptteil dieser ganzen Abhandlung umfassend, nach allem doch nur wieder auf jenes Bildnis Homers zurücklenkt: diesen Schädel, in dem «die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben als im weiten Himmel und der grenzenlosen Erde . . .»

Worauf wir aber schliesslich hinauskommen (wenn man es am Ende noch einmal in eins zusammengezogen hören will)?

Dichtung nicht Rednertum, sondern *Sehertum.*

Homer, ein *Seher* des Himmels und der Erde, der Götter wie Menschen, ein *Seher des Seienden,* und eben darin von Goethe geahnt, gesucht, geliebt, ergriffen, befolgt, erkannt, und ihn in dem bestätigend, was er selbst war.

LITERATUR:

Ernst Maass, *Goethe und die Antike.* Stuttgart 1912.

William Jacob Keller, *Goethe's estimate of the Greek and Latin writers. Bulletin of the University of Wisconsin No. 786.* Madison. Wisconsin 1916.

Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit.* Leipzig 1936.

Adolf Beck, *Griechisch-Deutsche Begegnung.* Stuttgart 1947.

W. Schadewaldt, *Goethe und das Erlebnis des antiken Geistes.* Freiburg im Brg. 1932.

Ernst Grumach, *Goethe und die Antike.* Eine Sammlung. Berlin 1949.

SULLE IMMAGINI DEL «GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN»

Von Bonaventura Tecchi.

Gesang der Geister über den Wassern.

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend,
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;

Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Nel settembre del 1779 Goethe, insieme col duca Carlo Augusto, intraprese un viaggio in Svizzera. Era la seconda volta che si recava in quel paese; il primo viaggio l'aveva fatto con i due fratelli Stolberg nel maggio 1775. Goethe, in questa seconda andata in Svizzera, visitò parecchie città e villaggi, specialmente in regioni montane; vide parecchi torrenti e cascate, e una volta (i commentatori vogliono dare proprio i giorni precisi: 9–10 ottobre 1779) ammirò da vicino le acque precipitanti dello Staubbach presso Lauterbrunnen, non lontano dai ghiacciai dell'Oberland bernese. Nel nome Staubbach, qualche cosa come «torrente della polvere», si è voluto vedere un riferimento al verbo *stäuben* della seconda strofa . . . Fatto sta che il 14 ottobre di quell'anno Goethe scriveva alla sua amica Charlotte von Stein: *Von dem Gesange der Geister habe ich noch wundersame Strophen gehört, kann mich aber kaum beiliegender erinnern. Schreiben Sie sie doch für Knebel ab* ecc. ecc. Come sono da intendere queste parole?

Goethe dice *gehört* (udito) e non *geschrieben* (scritto). Vuol significare che egli ha udito con l'orecchio del poeta (ciò che equivarrebbe a dire «creare con la propria fantasia») molte altre strofe oltre quelle che manda alla sua amica? oppure si riferisce, sia pure lontanamente, a qualche leggenda di spiriti trascorrenti sulle acque e che cantano? Nulla sappiamo di questa seconda versione. Il ricordo che nelle antiche leggende germaniche (anche nei *Nibelungi*) le donne predicevano il futuro cantando sulle acque, poco ci aiuta; e secondo una prima stesura parrebbe che la poesia dovesse essere concepita come canto fra due soli spiriti *in der Wüste*. Comunque, il germe del titolo è già nella lettera a Charlotte von Stein, ed è cosa bellissima. Vale di per se stesso un'intera poesia. Poesia assai bella, come il lettore che ha letto avrà sùbito inteso;

ma il titolo aggiunge bellezza alla bellezza; suggestione, se fosse possibile, alla suggestività già tanto profonda ed arcana della poesia. Ed è un titolo tutto goethiano: improvviso. «Canto degli spiriti sopra le acque»: la parola «spirito» non compare mai in tutta la poesia, il confronto con l'acqua e col vento potrebbe essere anche opera dell'uomo, del poeta; eppure, se detto dagli spiriti in relazione all'uomo, ha un significato più vasto e più tragico; e anche la parola «acqua» nel testo della poesia è sempre usata al singolare, solo nel titolo (ed è più suggestivo) al plurale. È questo, del titolo, un metodo usato da Goethe anche in altre poesie: per esempio in *Ganymed*. Dove il nome del personaggio mitico, Ganimede, il giovinetto rapito da Giove per la sua bellezza, non compare mai nella poesia, anzi si parla solo della primavera, della natura in fiore, forse del poeta stesso che si sente rapire verso l'alto; ma quel nome, improvviso, chiude e suggella tutto; e insieme, come titolo, apre...

Alcuni commentatori (a cominciare dal Kannegiesser, seguito dal Viehoff e anche dal Düntzer, per citare fra i meno recenti) insistono sulle somiglianze di questa poesia con il *Mahomets Gesang*, che è del 1774; e noi vediamo invece, in questo confronto, più un deviamento che una collaborazione. Non si può negare che anche nel *Canto di Maometto* la vita dell'uomo è paragonata a un corso d'acqua che cresce via via, e che in tutte e due le poesie vi è l'attrazione dell'uomo, come dell'acqua, verso il cielo e verso la terra. Ma lo spirito e anche la forma (più libera nel *Canto di Maometto*, assai più chiusa è disciplinata nel *Canto degli spiriti*) nell'una e nell'altra poesia ci sembrano essenzialmente diverse. Nel *Gesang der Geister* non c'è solo l'immagine dell'acqua, c'è anche quella del vento; che è già una differenza importante. E questo spiega fra l'altro come l'immagine del crescere dell'acqua da zampillo a fiume nel *Gesang der Geister* sia appena accennata, mentre nel *Mahomets Gesang* ha la massima importanza: con quell'accorrere inesausto di torrenti e di affluenti, come di popoli al seguito del grande profeta. Nel *Canto di Maometto* — doveva essere, nel primo concepimento di Goethe, un'opera drammatica e invece rimase, come il *Prometeo*, frammento lirico — c'è un elemento storico, sociale, perfino geografico (il Sahara, il monte

Atlante, l'Oceano), tutte cose che nel *Canto degli Spiriti* non compaiono affatto. Nel primo ci sono «gli uomini» che in un dato momento storico s'immettono come torrenti nella grande scia di un genio o di un profeta; nel *Canto degli spiriti* c'è «l'uomo» senza distinzione di tempi e di regioni; l'uomo solo, di fronte all'infinito e al mistero della vita.

Anzi, il carattere di questa poesia — come di *Grenzen der Menschheit* e di tutto il gruppo delle cosidette *Hymnen* — è proprio qui: in una strana atmosfera di intimità e di vastità insieme. Sono, questi «inni», come parole sussurrate all'orecchio sui misteri più grandi della vita dell'uomo: parole sommesse, vestite di silenzio, e che insieme spalancano orizzonti immensi. Ma c'è un'altra differenza, forse la più importante. Il *Canto di Maometto* è la celebrazione della forza del «profeta», del «genio»; non a caso esso fu scritto nello stesso anno del *Prometheus* e risente vivamente della teoria del «génie»: cardine, com'è noto, di tutto lo *Sturm und Drang*. Invece il *Canto degli spiriti sopra le acque* è il canto dell'umiltà e fugacità e labilità umane. In questo senso *Gesang der Geister* sta vicinissimo a *Grenzen der Menschheit*, anzi l'anticipa direttamente: di qualche mese secondo alcuni studiosi, di un paio d'anni secondo altri.

Il *Canto degli spiriti sopra le acque* è, per noi, semplicemente la poesia della inconsistenza, della vanità e labilità umane; e quanto a questa idea corrispondano le immagini dell'acqua e del vento ognuno sa e vede. Cominciò già un poeta latino, Catullo, a metterli insieme, l'acqua e il vento, per dire presso a poco la stessa cosa. *Quod mulier dicit cupido amanti / Oportet scribere aqua, oportet scribere vento.* Anche San Bernardino in una predica: *L'anima dell'uomo è uguale all'acqua.* E dopo di lui, tanti altri, antichi e moderni, lo hanno ripetuto. Per citare uno dei meno noti e non uscire dal campo della letteratura tedesca, proprio un amico e contemporaneo di Goethe, Friedrich Ludwig Stolberg, si servì dell'immagine dell'acqua per descrivere il corso della vita umana, e lo stesso Goethe ritornò, molti anni dopo, allo stesso paragone nel sonetto *Mächtiges Ueberraschen* ... Ma come se un'idea semplice e naturale non bastasse, i commentatori si sono accaniti a vedere nel *Canto degli spiriti* chi sa quali altri

riferimenti e allegorie. Nella prima strofa, per esempio, si è voluto scorgere un riferimento alla nota teoria della trasmigrazione delle anime di Pitagora che Goethe conobbe e alla quale in parte sembrò aderire: la nascita («dal cielo viene»), la morte («al cielo sale»), la reincarnazione («e di nuovo giù alla terra»). Così altri commentatori, seguendo dappresso l'idea del corso della vita umana simile a quello dell'acqua, han finito per fissare nella seconda strofa la «fanciullezza», nella terza la «giovinezza», nella quarta la «maturità» . . . Noi pensiamo che, se anche tali riferimenti sono innocui, convenga meglio seguire la poesia con un commento stretto alle parole, senza voler fissar troppo nettamente allegorie e significati. Il perché, particolarmente in questa poesia, di un tale procedimento, lo diremo alla fine. Per ora, richiamando il titolo, ricordiamoci che sono gli spiriti che parlano sulle acque.

Dicono gli spiriti: «l'anima dell'uomo somiglia all'acqua»; e sùbito un mondo si apre, misterioso e attraente: quello dell'acqua e dell'anima insieme. L'idea della discesa dal cielo e della salita al cielo è certo famigliare a diverse religioni, particolarmente a quella cristiana. Ma l'altra immagine, «di nuovo giù sulla terra», più che far pensare con riferimento preciso alla metempsicosi, accenna semplicemente, secondo il nostro parere, all'eterna vicenda dell'anima umana che, come l'acqua, ora si sente attirata verso il cielo ora verso la terra. Questa idea dell'alternanza fra cielo e terra, della mischianza fra celeste e terrestre, è tipica in Goethe, è tra i temi fondamentali della sua poesia, e basterà pensare ad alcuni versi, tra i più famosi e più belli, del *Divano: Im Atemholen sind zweierlei Gnaden . . . so wunderbar ist das Leben gemischt.* È la tipica mescolanza di cielo e di terra, di bene e di male, quasi un'eco già, o un'anticipazione del «demonico» . . . Piuttosto, in questa prima strofa, non è da dimenticare la disposizione delle parole: quel ripetersi, che ha certo un valore musicale, al principio di due versi consecutivi, della parola «cielo»: *vom Himmel . . . zum Himmel,* e i due finali, anche di uguale suono, col pronome *es* in fondo: *kommt es . . . steigt es,* ai quali corrisponde poco dopo il *muss es* del penultimo verso; come è evidente un'insistenza musicale in quel *wieder nieder* chiuso dall' *ewig wechselnd.*

Nella seconda strofa, più che pensare all'immagine antropomorfica della fanciullezza, penserei semplicemente al giuoco, allo scherzo dell'acqua fanciulla quando comincia a cadere da un'alta ripida roccia; la leggerezza di questo giuoco è evidente nelle immagini (assai difficili a rendersi in italiano): lo zampillo che «s'innalza leggiadramente a guisa di polvere», formando «onde di nuvole» sulla roccia liscia, e poi, «accolto dolcemente» (cioè, intendo, in un alveo, quasi in un canale della roccia), muovere verso il basso «coprendosi di veli», «lievemente frusciando». A proposito di questa seconda strofa non è da dimenticare quanta eleganza dà allo stile la soppressione iniziale del *wenn,* ciò che avviene pure al principio della terza con un procedimento (del resto notissimo nella lingua tedesca) che si riscontra anche nella seconda e terza strofa di *Grenzen der Menschheit* e che credo si possa mantenere con efficacia nella traduzione italiana. Il *zur Tiefe nieder* richiama evidentemente, coi suoni lunghi, il *wieder nieder* della prima strofa.

Come nella seconda strofa c'è lo scherzo e il giuoco, la leggerezza dell'acqua e dell'anima, così nella terza vi sono le difficoltà, gli scogli che nel corso dell'acqua e della vita s'incontrano per procedere innanzi. L'immagine dell'abisso *(zum Abgrund)* male si presterebbe a fissare con eccessiva decisione in questa strofa il paragone con la giovinezza. E all'aggettivo *unmutig* non darei un significativo troppo morale, per esempio di «indignato», «sdegnoso», come alcuni commentatori propongono, ma semplicemente quello di «contro voglia» (da *Unmut,* «malumore») o al più di «iroso».

Nella quarta strofa non è detto esplicitamente, come nel *Canto di Maometto,* che il filo dell'acqua si è ingrossato in fiume, anzi il soggetto *(er)* rimane sempre *der Strahl, der Wasserstrahl;* e solo l'aggettivo *flach,* riferito al letto del corso d'acqua, e il verbo *hinschleichen,* insieme con la valle piena di prati, danno un'immagine di lentezza e di tranquillità (non di grandiosità) in confronto al corso giocoso o a quello, fitto d'impedimenti, descritto nelle strofe precedenti. E le acque non sfociano nel mare e tanto meno nel grande *Ozean* del canto sopracitato, ma solo in un lago che è chiamato «liscio» com'era «liscia» *(glatt)* la roccia nella seconda strofa. Ma ap-

pena le acque sono arrivate al lago, un'immagine potente, e che solo ha un riscontro nel grandioso mito di Lenau nella *Sturmes Mythe*, ricorda loro l'origine celeste: «e sul lago liscio / pascolano il viso / tutte le stelle». C'è già qui una prima chiusura della poesia: nell'alternanza dello scherzo e della fatica, della leggerezza e della difficoltà, e, dopo la discesa nella valle, cioè nelle parti più basse della terra, il ricordo del cielo.

Ma nella quinta strofa compare per la prima volta un elemento nuovo: il vento. Il vento è elemento nuovo, e pure è immagine strettamente complementare a quella dell'acqua. L'uno e l'altro indicano la fugacità, la vanità, l'inconsistenza della vita umana. E chi ha pensato al vento in questa strofa come immagine delle passioni, come immagine di violenza, si troverà a mal partito nello spiegare il vento quale «leggiadro». «grazioso» innamorato dell'onda. C'è, sì, in questa strofa un'immagine di violenza alla fine («il vento rimescola dal fondo / spumeggianti flutti»), ma più che alla violenza delle passioni è da pensare, direi, al vento come elemento di confusione, di scompiglio, e perciò sempre, in fondo, di vanità.

Il vento, dunque, come elemento complementare e simile all'acqua; eppure elemento nuovo, distinto, in quanto immagine, dall'acqua, tanto è vero che all'acqua è affidata, fin dal principio, la somiglianza con l'«anima» dell'uomo; al vento, poi, quella con il «destino» della vita umana. Questa distinzione si accentua appunto nella sesta ed ultima strofa, nella quale, oltre che nella prima, è il nucleo vero della poesia.

L'ultima strofa riprende direttamente la prima come immagine e come significato, sostituendo soltanto (ma è sostituzione importante di stile e di tono, d'intensità e d'efficacia) all' affermazione introduttiva, piana e pur misteriosa: «L'anima dell'uomo / somiglia all'acqua» . . . l'esclamazione forte: *Seele des Menschen / wie gleichst du dem Wasser!* E qual'è la differenza fra *Seele* e *Schicksal?* Press'a poco la stessa differenza che c'è tra l'acqua e il vento. Cioè, per Goethe e per noi, quasi la medesima impressione; e pure due cose diverse. In questo giuoco alterno di «somiglianza» e di «distinzione» è una delle ragioni segrete del fascino della poesia: l'anima somiglia più all'acqua con la sua irrequietezza e la sua indecisione tra salire e scendere, tra cielo e terra; il destino dell'uomo somiglia più

al vento per la sua fugacità e la sua nullità. *Ventus est vita mea,* dice la *Bibbia;* e uno scrittore moderno ha indicato nel vento «che non si può afferrare, che passa e non si vede» la malinconia e la nullità della nostra vita.

Così, con questo «commento stretto», si arriva alla conclusione: e cioè che probabilmente Goethe non pensò a fissare in ogni singola strofa un'allegoria precisa come probabilmente non vi pensano mai i veri poeti, e che pertanto è meglio «abbandonarsi» nella lettura a un'impressione semplice e suggestiva dell'insieme.

Ma da qui può nascere un'osservazione forse non inutile: altra è, in una poesia, la concretezza delle immagini di cui l'arte non può fare a meno (e quanta ve ne sia nelle singole immagini di questa lirica abbiamo visto); e altra è la determinatezza dei riferimenti simbolici, delle intenzioni simboliche. Quest'ultima può mancare: volutamente o inconsciamente mancare da parte dell'autore, specie quando si tratta di arrivare al «mito». Ché il mito ha sempre bisogno di una certa «vaghezza» di interpretazioni. E in questa poesia Goethe ha voluto proprio dare il mito dell'inconsistenza della vita umana, affidandosi alle immagini del vento e dell'acqua.

FRAMMENTI SU GOETHE DI GIOVITA SCALVINI

a cura di Fredi Chiappelli

Nota.

Manzoni è costato caro agli italiani. Anche lui come tutti i randissimi della nostra letteratura, come, più grave e inevi-abile, Petrarca, ha costituito un blocco oltre che uno sviluppo; a sostituito il proprio grandioso nome non solo alla genera-ione sua, ma a diverse delle successive. E questo non è vero olo per i diversi equivoci degli imitatori: è vero anche per più profonde influenze, che il tempo talvolta riesce a riordi-are e ad avviare di nuovo nel movimento degli spiriti; ma he qualche volta resistono, come nel caso del Petrarca, quali odificazioni perenni della nostra cultura. L'attitudine della rande ombra manzoniana per molti decenni dell'ottocento mpedì che altre attitudini, altre figure di una letteratura che ra più vivace e più varia di quanto la storia non mostri, fos-ero avvistate e conosciute. Lo stesso nome di Foscolo, avver-ito nella sua altezza, ha dovuto attendere molti decenni perchè i si dedicasse a ricostruire la vastità, la complessità e l'impor-anza della sua opera; il nome di Nievo si è profilato nel suo alore ancora più tardi; e dei minori, — salvo di quelli orien-ati come il più grande, e quasi suoi volgarizzatori, oppure egli integratori — dei minori dico, vi sa appena disegnando per il pubblico intendo) quello di Giovita Scalvini. Nella più ecente delle storie letterarie il Flora dedica giustamente rentasei pagine al Manzoni, meno giustamente tre sole pagine l Nievo, e molto ingiustamente allo Scalvini le seguenti ven-icinque parole: «Scrittore che il tempo fa crescere presso i osteri è Giovita Scalvini, natura robusta di poeta e di critico, raduttore efficace del *Faust* di Goethe». Nonostante gli studi ffettuosi che diversi specialisti e letterati hanno dedicato allo calvini, e non solo negli anni più recenti, ma già dal princi-io del secolo, queste venticinque parole del Flora contengono ue notevoli errori: l'uno, nella definizione *natura robusta di oeta e di critico,* l'altro nella qualifica di traduttore *efficace.* nfatti se lo Scalvini fu una natura di poeta e di critico, e lo u soprattuto di critico, egli non fu certo una natura robusta;

e di tutte le sue opere (alle quali si aggiungono ora i tre grossi nuclei saggistici in gran parte inediti, *Foscolo Manzoni Goethe* [1], pubblicati dal Marcazzan) la traduzione del *Faust* è certo la meno efficace e la meno durevole. Lo Scalvini visse fra il 1791 (Brescia) e il 1843 una vita tormentata da una salute molto fragile, dalle persecuzioni della polizia politica del Lombardo-Veneto (fu arrestato nel 1821, in connessione agli arresti di Pellico e di Maroncelli, e passò un anno in prigione; dopo prese la via dell'esilio); dai viaggi continui a cui lo costringeva la sua condizione di esule politico: viaggi in Svizzera (conobbe a Zurigo J. K. Orelli), Francia, Inghilterra (e a Londra ritrovò Foscolo da lui conosciuto in gioventù), ancora la Francia, il Belgio, la Germania. La natura del suo ingegno era per l'appunto così poco robusta da non poter superare l'agitazione di una vita così tormentata fermandosi su un'opera ponderosa; l'attività intellettuale continua, ma frammentaria, aveva dato allo Scalvini una estrema delicatezza di giudizio letterario, ma anche come una mortificazione, che doveva proiettarsi in irresolutezza, indecisione, e finalmente tipica incompiutezza nel lavoro. Il Marcazzan, che da molti anni è studioso fedele e accurato dello Scalvini, nella ricca prefazione alla citata raccolta di saggi, riporta una battuta di Camillo Ugoni descritti dall'Arrivabene nella sua autobiografia: ed è una battuta significativa. «Lo Scalvini ... era ... di delicato e fine gusto giudice competentissimo in fatto di lettere e d'arte. Una volta egli criticò l'opera di Ugoni, e questi gli rispose: *tu l'avresti fatta meglio, ma io l'ho fatta*». Ora in realtà anche lo Scalvini faceva, anche se non riusciva a forzare la sua perplessità fino a raccogliere i suoi manoscritti in volumi; e la prova ne è per esempio questo volume postumo su Foscolo Manzoni e Goethe che comprende quasi cinquecento pagine.

Da questo volume togliamo alcuni frammenti su Goethe: la qualità di traduttore, di quasi-contemporaneo, e italiano, e critico sperimentato in tutti gli ambienti europei del suo tempo, conferiscono alle idee dello Scalvini su Goethe un interesse insieme curioso e documentario. E' interessante notare

---

[1] *Giovita Scalvini*, Foscolo, Manzoni, Goethe, a cura di M. Marcazzan, Einaudi, 1948.

assimilazione forse inconsapevole di molti concetti goethiani dell'andamento goethiano nella critica dello Scalvini, anche uando egli crede di considerare obbiettivamente il suo autore; curiosità tutta moderna di scoprire le intenzioni dello scrit-re, che persiste in tutti i suoi saggi; la precisione dei con-onti e la vivezza degli argomenti trattati. La lettura di oethe, scrive il Marcazzan, «fu per lo Scalvini occasione a flettere su questioni d'estetica generale, sui caratteri della oesia moderna, sul senso della nostra storia letteraria consi-erata nel suo interno svolgimento e comparativamente nel uadro delle letterature europee». Questa visione ampia non molto frequente nella nostra critica: ed è tuttavia una mani-stazione importante dell'influenza goethiana anche in Italia. ıfine, sebbene nell'opera lasciata dallo Scalvini ci siano non oche parti affette dalla sua incertezza e anche letterariamente oco resistenti, non mancano le parti luminose e soprattutto empi di una sensibilità che rimane fresca; alcuni di questi empi concernono Goethe, e da essi proviene la seguente, bre-ssima scelta. (F. C.)

scurità di Goethe

Se le opere di Goethe riescono malagevoli ad intendersi per-é l'indole dell'autore lo inclinasse a quegli argomenti che r la profondità loro si nascondono alla comune veduta, se no come il mare del quale il tuo occhio vede il fondo dalla va e «in pelago nol vede», o il sole che si vela egli stesso er troppa luce», chi vorrà biasimarnelo? Ma se quell'oscu-à che ti duole in esso fu voluta dall'autore, o se manifestò suo proprio pensiero in quella sentenza ch'è in bocca a Me-tofele («gli uomini quand'odono parole s'ostinano a credere elle nascondono qualche intendimento») chi vorrà escu-rnelo? Veramente nei tempi moderni la poesia deve riuscire en limpida e a così dire meno estrinseca e quindi men leggera comprendersi di quello che potesse esser negli antichi, e non rebbe, credo, giusto, di rimproverare a tal poeta moderno di bisognare di più assidua interpretazione che non tal altro ssuto in tempi da noi remotissimi. Allora la poesia era spec-io della vita, ella diceva a tutti quelle cose che tutti crede-no e sentivano; il viver sociale come le credenze religiose e

tutta quanta la civiltà erano interpreti della poesia e ne lo son tuttavia a noi. Oggi la poesia è del tutto separata dalla vit essa esce spesso da una singola mente e si volge alle men singole che sanno comprendere; ella rivela gli arcani di u cuore o di una mente ma non il cuore né la mente universal La vita che noi viviamo, la nostra civiltà, le nostre credenz non sono interpreti della poesia, anzi sembrano spesso contr riarle, e però la poesia isdegnando il campo della vita cer libertà e conforto e solitudine sollevandosi a regioni nelle qua l'intelletto comune non sa spesso seguirla: regioni che son state aperte dinanzi agli uomini moderni dalla religione, dal meditazione e dalla scienza, ma la via delle quali o non f ancora da molti trovata o fu da molti smarrita. E quindi dal poesia deriva, a così dire, una duplice oscurità: delle cui r gioni una è nostra, ed è dalla nostra difficoltà di scioglier dai lacci della vita giornaliera dalla quale la poesia si è s parata; l'altra deriva dalla natura della poesia stessa, dal sdegnare ch'essa fa di contenersi nella fredda realtà e d godere di allargarsi per l'infinito. (262/3)

O vorremo noi dire che Goethe si levasse di tanto sulle men dei suoi contemporanei, che solo agli uomini che verranno tempi meno oscuri dei nostri s'appartiene il levare il velo quei misteri? (268)

A chi obiettasse che Dante pure è oscuro, si potrebbe n senza ragione rispondere: Dante è oscuro a noi ma lo era eg del pari ai suoi contemporanei? Dante è oscuro per le sue a lusioni alla storia contemporanea e municipale, alla teolog dei suoi tempi, della quale il lettore d'oggidì è straordinari mente ignorante. I primi commentatori di Dante non si occ parono che a dichiarare della *Commedia* la scienza e la stori e tennero il resto per manifesto, come è oggidì ancora man festo malgrado tutte le varietà che cinque secoli hanno porta nelle lingue, nelle abitudini, nel sapere e in tutto ciò che spet all'umana civiltà. Shakespeare pure oggidì è arcano e abbisogn di commenti, ancorché fosse scritto per la scena e dilettas allora le moltitudini. Ma Goethe fu oscuro ai suoi contemp ranei. Goethe è oscuro per l'incertezza che lascia nella form

r non dir tutto il suo pensiero, per non prender parte per ssuna opinione come se desiderasse stare in pace con tutte. sua vita, la sua posizione nella corte di Weimar, il tenore lle sue abitudini, la placida uniformità dei suoi anni, le sue nzioni di consigliere, facevano a lui certo una vita delle più iare e manifeste, una vita che poteva anche non destar tutto ntusiasmo e l'ammirazione dei suoi conoscenti. Egli aveva nque bisogno di porre del mistero nei suoi scritti, aveva ogno di offrire al mondo un altro Goethe che il mondo ntrapponesse al Goethe conosciuto, un Goethe arcano e inmprensibile da porsi incontro all'uomo di corte. Il misterioso lle sue opere era cercato e voluto, né amici né commentatori lle opere sue giunsero mai a trargli di bocca la soluzione di che non comprendevano. (419)

musica e il personaggio

La musica, come quella che non ci offre un concetto preo né forme determinate, giova singolarmente alle rimemanze. Ella desta in noi una forza creatrice e ci conduce a vere di realtà le nostre speranze o a ravvivare ciò che abbiamo rduto. L'uomo provetto, all'udire certe note torna alla sua vinezza. Chi è lontano si sente «pungere d'amore» e si riduce fra i suoi cari, e persino il malvagio torna ai giorni lla sua innocenza. Faust al suono delle campane già udite in ciullezza, esce dal suo torbido talento di morire e gli ritorna ne la vita. L'alba che sorge e quei cori — i quali non sono nel dramma voci reali, perché allora Faust sarebbe oltre che pevole stolido di cedere piuttosto alla presenza del demonio a quella degli angeli, e quelle voci gli rivelerebbero troppo amente il mondo beato a cui aspira, le memorie di ciò che rimono nell'anima di Faust le parole che ne sogliono dire le que, il vento, le squille — mutano il suo animo e ingenerano lui quelle forze che tendono all'esistenza anziché alla distrune. Così l'alba che sorge — perché l'alba che desta tutte le me esterne della vita la richiama anche nel cuore dell'uomo e quello scampanare a festa dopo una notte travagliata riamano l'Innominato a pensieri di esistenza; egli morrà poi; non vuole lasciar dietro a sé un mondo festoso, vuol sa-

perne la ragione; egli è uomo e gli uomini sono lieti, il mond
è pieno di luce, di vita e di letizia: allora è più convenient
lasciarlo, quando è sommerso nelle tenebre e nel sonno, imma
gine della morte, quando le cose fuori di noi sembrano rattri
tarsi con noi, quando par cessare il contrasto fra noi e il c
fuori, quando non ci sentiamo più isolati e l'incognito a cu
vogliamo andare incontro ci si affaccia simile a un amico ch
ci dice: «Io sono triste e squallido come te. Vieni. Tu non lasc
rai nulla di desiderabile, tu non verrai dove è diverso da te
Goethe e Manzoni non potevano trovare né più vera né pi
naturale e semplice ragione di sottrarre alla disperazione i lor
personaggi, che un bel giorno che spunta e ravviva il mond
e l'allegrezza delle squille che fa improvvisamente risentir
l'anima. Allora l'uomo o precipita i suoi ultimi istanti o
pacifica alla vita. (401/2)

Mefistofele

Mefistofele è il diavolo socievole, che si ride della sciocchez
degli uomini, delle loro affezioni, d'ogni nobile loro desideri
Se ne togli l'ingegno, lo incontri — donna o uomo — nei circo
signorili o nelle corti. Il Lucifero di Byron è lo scettico, l'uom
di poca azione e di molta mente, che vede tanto giù la pove
umana specie, che sdegna pur di sogghignare dei loro errori
delle loro follie. Lo trovi solitario nei gabinetti o predican
dalle cattedre. Il Satana di Milton è l'uomo invece tutto azion
l'uomo che sarebbe stato buono se avesse potuto essere mer
pensoso di sé e più degli altri. Egli è sul campo di battaglia, n
parlamenti, nelle coalizioni e nelle congreghe dei ribelli; eg
si affratella a tutti i sovvertitori.

Ora invero sono rari quelli della prima, della seconda e del
terza specie. I Mefistofeli sono gravi, e pedanti, e vuoti d'i
gegno. I Luciferi e i Satana sono venuti a patto coi loro avve
sari, o stanchi della loro parte di redarguire la povera uma
specie hanno pensato più utile il disprezzare mentendo stin
e il cogliere in secreto o in aperto tutti i frutti dell'albero del
vita. Così Byron, dopo il *Caino* ha scritto il *Don Giovan*
credendosi rinsavito, e Mefistofele, Satana e Lucifero sono usci
in abito di Don Basilio. (373)

Mefistofele invero sotto forma di diavolo è un genio del male tutto terrestre, o almeno egli non è in realtà un diavolo conrme al concetto del cristianesimo, ma un simbolo della degerazione umana. Forse non furono altro in origine i geni mafici di tutte le religioni le quali hanno poi dato loro un sogorno fuori del mondo, ed indole, e ministeri, ed eternità di istenza. (386)

Mefistofele, demonio della vita reale e pratica, sempre beffar», può essere troppo da presso imitato ed è troppo da presso na imitazione dei più perniciosi e dei più abbietti fra gli »mini perché Goethe non dovesse dolersi, quando ne facesse ramente il ritratto di un lato dell'anima, di averlo gettato l mondo. (389)

Il patto che Faust fa col diavolo è, a così dire, altamente istiano, però che egli patteggia solo perché non trova sulla rra quel bene che la sua anima presente dover pure apparnere all'uomo. Egli sente la vanità della vita presente, i suoi fanni, le sue illusioni, le sue tenebre: tenebre e illusioni che cristianesimo solo ne ha condotti a distinguere. Se egli accetta »i da Mefistofele i beni della terra, questo è perché s'avvede e il diavolo non ha altri beni da dargli. (391)

oethe e il suo secolo

Goethe che per avventura si stimava maggiore e singolare dal o secolo, era più che ogni altro del suo secolo, perché lo riasmeva in sé; e quel che non aveva potuto ottenere il suo *Faust*. riassumere in sé tutto ciò che era dipartitamente diviso fra rtali, egli ottenne riassumendo in sé tutte le parti che i filofi s'erano allora differentemente distribuite: e faceva la guerra alla scienza come Rousseau, derideva le cose sacre come Volire, dubitava come Hume, conduceva la morale nel circolo di empirismo sensuale come i moralisti e gli economisti dei oi dì. Combattendo tutti egli si credeva singolare dal suo colo, parendo non avvedersi che il carattere generale del suo colo era il combattere tutto ciò che era ed era stato. (374/5)

Goethe è un privilegiato ingegno a cui la critica con le su attuali disquisizioni non ha ammorzato l'immaginazione né i sentire né la giovanile ingenuità dell'ingegno. Com'era acca duto, per suo proprio dire, a Schiller. Goethe è eminentement positivo, alla maniera di Dante, e svolge tutto in mezzo all realtà: ed è ad un tempo ironico alla maniera di Shakespeare vale a dire che con una parola egli ti distrugge nel cuore tutt le concezioni che vi aveva dianzi destate. (407)

Goethe e Dante

I Tedeschi sogliono continuamente paragonare il *Faust* all *Divina Commedia,* il che non prova altro se non che no hanno nessuna conoscenza di quest'ultima. Tanto varrebb paragonarlo all'*Iliade* e al *Paradiso perduto.* Dante e Goeth vanno per vie opposte, opposti nello scopo, nella ispirazion nel modo di vestire il concetto. Non si somigliano in altr che in ciò in cui tutti i grandi ingegni si somigliano: la s brietà, il giusto rapporto della forma col pensiero. L'uno pr fondamente religioso, ardentissimo amante della sua città; co l'occhio acuto sui grandi, sui piccoli, su tutta la vita del su secolo, ispirato dal secolo, inteso a raccogliere e a compor nella sua anima tutta la poesia che è nella vita reale del su secolo; l'altro poeta unicamente dell'anima, e dell'anima de l'uomo solo, beffardo alla sua religione e al suo secolo. Dant porta nell'inferno e nel cielo la bellezza o le turpitudini dell vita umana e terrestre. Goethe, andato anch'egli dal cielo a l'inferno attraverso il mondo, ma spargendo sempre sulla vi ora i beati colori del cielo, e più spesso le tenebre dell'inferno assai poco importandogli della vita quale è per se stessa vi suta, dei beni e dei mali che ne derivano all'umanità. (368/9)

Illusione della lettura

Che vi è di fiammingo o di spagnolo nel *Duca d'Egmon* Ogni nuovo Oreste, da Eschilo sino a noi, fu un nuovo uom Ogni nuovo autore dà sé e i suoi tempi. Sopprimete i nom delle cose, e voi potrete bensì dire se avrete dottrina: «quest è poesia di tal secolo o di tale autore»; ma non saprete dir

«quegli che parla è uomo di tali secoli, egli è Saul o un bardo scozzese». I tratti di erudizione sono rappresentazioni morte o stucchevoli pel lettore che vuole l'uomo anziché le forme materiali. Possiamo accostarci al pensiero generale dei tempi e dei paesi, e questo importa; ma è arduo, e bisogna pur sempre rilevare in un mondo ideale quel pensiero. Per me, fra tante cose moderne ciò che immagino (ognuno sente perché dico immagino) aver meglio reso il pensiero dei tempi e di una nazione si è il Manzoni, specialmente nel *Carmagnola*. Non voglio giustificare con queste osservazioni il modo di poesia dell'Alfieri e del Niccolini. Non sono i tempi soltanto che ivi mancano, ma l'uomo, ma la mente individuale, ma il vero derivato da una natura qualunque, non vana ombra derivata da una natura artificiale o dai libri. Io assimilo il mondo a me, e non me al mondo; sotto ogni sole io pianto il mio albero... (363)

Opinione di traduttore

Se avessi saputo fare una buona traduzione del *Faust* in versi, non avrei fatto una traduzione. (415)

GLOSSEN

1.

In der Gruppe *Sprichwörtlich* stehen die beiden Sprüche:

«Ohne Umschweife
Begreife,
Was dich mit der Welt entzweit;
Nicht will sie Gemüt, will Höflichkeit.»

«Gemüt muss verschleifen,
Höflichkeit lässt sich mit Händen greifen.»

Trotz der zweimaligen Versicherung scheinen es viele Erklärer Goethe nicht glauben zu wollen, dass er die heiligste Tugend des deutschen Volkes, das Gemüt, nicht allzu hoch einschätze. Am weitesten geht von der Hellen in der Jubiläumsausgabe, wo folgender Kommentar zu lesen ist: «Die unverhohlene Aussprache des Gemüts, der wahren Meinung bleibt das Richtige, obwohl sie den Menschen ebenso um seine Beliebtheit bringt wie das Verschleifen den Edelstein um seinen augenfälligen Glanz.»

Abgesehen davon, dass das Letztere sachlich nicht zutrifft und dass von der Aussprache der wahren Meinung nirgends die Rede ist, lässt sich dazu bemerken: Goethe gebraucht das Wort «verschleifen» im Sinne von «hinziehen, verschleppen». So schon in dem Gedicht *Wechsel:*

«Und doch, und so traurig verschleifst du vergebens
Die köstlichen Stunden des eilenden Lebens.»

In einem Brief vom 14. 12. 89: «Die Saumseligkeit des Verlegers verschleift die Ausgabe.»

In *Dichtung und Wahrheit:* «... dass man sich an Ausnahmen ergötzt, in ihnen ergeht und die Wissenschaft wie das Leben verschleifet.»

Die Belege sind dem Goethe-Wortschatz von Paul Fischer entnommen. Als zweite Bedeutung des Wortes führt Fischer an: «durch Schleifen an einem andern erkannt und erprobt werden» und zitiert dafür unsern Spruch. Dafür liegt kein Anlass vor. Auch in dem Spruch bedeutet «verschleifen» «verschleppen». Wo Gemüt im Spiel ist, hebt immer etwas Langwieriges an; die Wirkung der Höflichkeit dagegen ist augenblicklich und sicher. Seid also höflich, nicht gemütvoll! — Was konnte Goethe seinen Deutschen Besseres raten?

E. St.

2.

Unter Goethes Gedichten finden sich in der Gruppe *Gott und Welt* die *Parabase* überschriebenen Verse.

«Freudig war, vor vielen Jahren,
Eifrig so der Geist bestrebt,
Zu erforschen, zu erfahren,
Wie Natur im Schaffen lebt.
Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart:
Klein das Grosse, gross das Kleine,
Alles nach der eignen Art;
Immer wechselnd, fest sich haltend,
Nah und fern und fern und nah
So gestaltend, umgestaltend —
Zum Erstaunen bin ich da.»

Über den Inhalt dieses Gedichts kann kein Zweifel bestehen. Goethe feiert den Typus, den «Proteus der Natur», der sich in ungezählte Gattungen und Arten der Geschöpfe verwandelt und doch immer derselbe bleibt. Was bedeutet aber der Titel? Die Antworten der Kommentatoren sind nicht befriedigend. Trunz erklärt im ersten Band seiner (im übrigen höchst verdienstvollen) Hamburger Ausgabe (1948, S. 567), «Parabase» heisse «Gestaltwandel, Metamorphose, Dynamik». Das ist rein aus der Luft gegriffen. «Parabase», *παράβασις* heisst «das Ausschreiten» und bezeichnet insbesondere das zum Kanon der attischen Komödie gehörige Intermezzo, in dem sich der Chor zum Publikum wendet und unter völliger Zerstörung der Illusion des Spiels im Namen des Dichters über irgendwelche ihn persönlich berührende Angelegenheiten oder aktuelle politische Fragen spricht. Düntzer hat dies seinerzeit richtig erklärt, den unerwarteten Begriff aber nicht auf die Verse zu beziehen gewusst.

Nun ist das Gedicht zuerst im Jahre 1820 ohne Überschrift in den Heften zur Morphologie erschienen. Ebenso ohne Überschrift erschienen in denselben Heften die beiden Gedichte «Müsset im Naturbetrachten . . .» und «So schauet mit bescheidnem Blick . . .», die dann, als sie in die Gruppe *Gott und Welt* aufgenommen wurden, die Titel *Epirrhema* und *Antepirrhema* erhielten. Damit ist eigentlich alles schon klar. Die Parabase der attischen Komödie gliedert sich in der Regel so:

1. Einleitende Anapäste des Chorführers
2. Strophe eines Chorlieds
3. Epirrhema, ein vom Chorführer «Dazugesagtes»

4. Gegenstrophe des Chorlieds
5. Antepirrhema, vom Chorführer vorgetragen, dem Epirrhema entsprechend.

In der Gruppe *Gott und Welt* sind fünf Gedichte so geordnet:

1. Freudig war vor vielen Jahren...
2. Die Metamorphose der Pflanzen
3. Epirrhema
4. Metamorphose der Tiere
5. Antepirrhema.

Es leuchtet ein, dass «Freudig war vor vielen Jahren...» den einleitenden Anapästen, die beiden Gedichte über die Metamorphose den Chorstrophen entsprechen, dass also der Titel *Parabase* sich nicht nur auf das erste Stück, sondern auf den ganzen Zyklus von fünf Gedichten bezieht. Goethe mochte sich der *Vögel* des Aristophanes erinnern, die er seit langem kannte und liebte. Dort enthält die Parabase nämlich einen Schöpfungsmythus, der Hesiods *Theogonie* zugunsten der Vogelwelt umbiegt und parodiert, also sehr wohl als Vorbild einer Reihe von Gedichten gelten konnte, in denen der Naturforscher gleichsam die Spielregeln seiner Zunft ausser Acht lässt und sich mit seinen so oft angefochtenen Ideen unmittelbar in werbender Sprache an das Publikum wendet. E. St.

Im Buch der Liebe des *Divan* steht das Gedicht *Schlechter Trost,* und das vorhergehende schliesst mit den Worten: «Jede Zeile soll unsterblich, / Ewig wie die Liebe sein.» Auch dieses ist unsterblich. Durch jenes Unwägbare, das den Dichter, den grossen Dichter macht, ist es von solcher Prosa unterschieden, die nicht mehr dichterisch ist:

Mitternachts weint und schluchzt ich,
Weil ich dein entbehrte.
Da kamen Nachtgespenster,
Und ich schämte mich.
Nachtgespenster, sagt ich,
Schluchzend und weinend
Findet ihr mich, dem ihr sonst
Schlafendem vorüberzogt.
Grosse Güter vermiss ich.
Denkt nicht schlimmer von mir,
Den ihr sonst weise nanntet;
Grosses Übel betrifft ihn! —
Und die Nachtgespenster

Mit langen Gesichtern
Zogen vorbei,
Ob ich weise oder törig,
Völlig unbekümmert.

Das Gedicht ist von einer erschütternden Direktheit in der Aussprache dessen, was Goethe, «Lieb im Leibe», erlebt. Die Träne gehört zum festen Inventar des sentimentalen Dichters: Heines, der erst am furchtbaren Ende seines Lebens wirklich weint. Hier sieht man den alten Mann weinen und schluchzen, den Grossen, den Weisen: Goethe. «Weinende Männer sind gut» — dies ist das Thema eines anderen Gedichts im *Divan*. Goethe schläft, besucht von Nachtgespenstern, denen man kaum einen lieblicheren Sinn wird unterlegen können, als der ihnen begrifflich zukommt. «Wenn auch ein Tag uns klar - vernünftig lacht, / In Traumgespinst verwickelt uns die Nacht.» Es ist die Stimmung des sterbenden Faust, hier so gewendet, dass Goethe wenigstens schläft, wenn die Gespenster vorüberziehen. Doch er erwacht, völlig ohne Trost. Denn weil er schlief, konnten sie ihn zwar quälen, aber sie konnten ihm nichts anhaben. Den Schlaf des Lebendigen müssen selbst sie «weise» nennen. Auch heute ziehen sie vorbei, enttäuscht; ihre Gesichter sind «lang». Sie können ihn nicht quälen, denn er wacht. Was eigentlich ein Trost wäre, ist in Wahrheit ein «schlechter» Trost. Das Wachen des seiner Liebesqual hoffnungslos Verfallenen ist schlimmer. Selbst der relativ trostvolle Verkehr mit Gespenstern ist unterbunden. «Ein gebranntes Kind scheut das Feuer. Ein oft gebrannter Greis scheut sich zu wärmen.» So lautet eine wenig bekannte Aufzeichnung aus dem Umkreis der Maximen und Reflexionen. Mit welcher trostlosen Ironie gibt der grosse Goethe die eigene Weisheit in den Schlussversen preis! Immerhin war der Ausdruck dieser Liebesqual noch so, dass er sie in den *Divan* aufnehmen konnte: die schrankenlose Verzweiflung des letzten Sturzes in «Nicht mehr auf Seidenblatt / Schreib ich symmetrische Reime» hat erst der Nachlass sichtbar gemacht.

Das Gedicht enthält eine sprachlich besonders eindrucksvolle Stelle, die sich einer genialen Korrektur verdankt. Nach der Weimarer Ausgabe hat Goethe in der Reinschrift des *Divan* dem «Schlafend» ein «em» hinzugefügt. «Schlafend» wäre grammatisch unkorrekt und dichterisch nichtssagend. Burdach, der diese Stelle als Beleg für das Stilmittel eines «Gräzismus» anführt, geht fehl.[1] Gräzismen aufzusuchen ist sinnvoll etwa in Hofmannsthals direkt

[1] *Vorspiel*. Bd. 2. *Goethe und sein Zeitalter*. Berlin 1926, S. 357, mit dem sehr störenden Druckfehler „denn" für „dem".

dem Griechischen nachgeahmter *Idylle,* nicht in originaler Lyrik. Die Philologie trübt ihm den Blick für die einfache und bedeutende Tatsache, dass Goethe hier aus einem schlechten Vers einen guten gemacht hat, wie übrigens anderswo aus einem guten einen schlechten. Rudolf Hildebrand kann die Stelle trotz seines liebevollen Sprachgefühls auch nur in einen Zusammenhang einreihen, in dem Goethesche Verse, wenn auch vorsichtig, als «latinistisch» abgelehnt werden, so auch das grossartige «Trunknen vom letzten Strahl» aus *An Schwager Kronos.* Aber der Aufsatz *Eine Merkwürdigkeit aus Goethes Grammatik* in den Gesammelten Aufsätzen und Vorträgen (1890) ist lesenswert. So macht Hildebrand eingangs auf Goethes merkwürdiges Verhältnis zur Grammatik aufmerksam, das eine Mischung von zuviel und zu wenig gewesen sei; und ein Beispiel für dieses zuviel gibt er in dem Hinweis darauf, dass Goethe in der Rede der Eos, gegen Ende der *Pandora,* über das Auftauchen des Phileros aus den Wogen die herrliche erste Fassung der Verse im Druck des Wiener Taschenbuchs von 1810 «Spielt er selbst nur mit den Wogen / Tragenden die schöne Last» in der Ausgabe letzter Hand geändert hat in «Tragend ihn, die schöne Last». Dort sieht und hört man, wie die Wogen das harte Partizip daktylisch verschwimmen lassen und die schöne Last tragen; hier erkennt die Reflexion, dass Goethe ein grösseres Interesse daran hat, zu erklären, *wer* die schöne Last ist, als sie von den Wogen der Sprache tragen zu lassen, und davon, ob ein Komma steht oder fehlt, hängt ab, ob sich der Sprachstrom staut oder ob er strömt. In *Schlechter Trost* tut er beides, und man sieht den Schlafenden, dessen grammatische Bindung an die Nachtgespenster die sachliche beglaubigt, in diesem noch dazu in den Dativ ohne Artikel gesetzten Partizipium der Gegenwart, welches von mittleren Stilisten mit Recht verpönt wird.

W. K.

Wielands *Teutscher Merkur* 1776 I S. 127 enthält das folgende Gedicht:

An C.

Quelle gern gefühlter Schmerzen,
O geliebte Einsamkeit!
Der ich aus gedrängtem Herzen
Manche Thräne still geweint;

Der ich jede meiner Sorgen
Im verschwiegnen Schoss vertraut,
Die mit jedem neuen Morgen
Sanfte Tröstung auf mich thaut!

Ach, die güldne Morgenstunde
Unbefangner Jugend flieht,
Auf Aurorens Rosenmunde
Keiner jener Tage glüht,

Wo mich Hespers erste Kerze
Sorglos auf dem Lager fand,
Wo zu wonnevollem Scherze
Morpheus meinen Schlummer band.

Wo für jede warme Freude
Wallte jugendliches Blut,
Wo mich in des Weltalls Weite
Alles zum Empfinden lud.

Trüber Regenlandschaft gleichet
Jenes Bild gefühlter Zeit;
Aus der öden Seele weichet,
Schwindets in Vergessenheit.

Einen Blick der warmen Wonne,
Die aus deinem Auge strahlt!
Gleich der ersten Frühlingssonne
Neu er jede Schöpfung malt.

Einer nur der holden Blicke,
Die die Freundschaft gern gewährt! —
Und ich segne mein Geschicke,
Das ihn fühlen mich gelehrt!

Die ersten vier Strophen bieten sprachlich nichts Besonderes, obwohl das «gedrängte» Herz der ersten, das «auf» der zweiten, das «band» der vierten Strophe von einer Genauigkeit der Anschauung sind, die in einem Gedicht von 1776 immerhin auffällt. Die Anrufung der Einsamkeit, Aurora, Hesperus, Morpheus, dies alles ist Gemeingut der sentimentalen Lyrik der Zeit. Aber die «warme» Freude, das «jugendliche» Blut deuten bereits auf einen individuellen Dichter, den es wirklich in die Weite des Weltalls zum Empfinden lockt und ladet und der, in der nächsten Strophe, mit herrlicher Originalität durchbricht, sodass von nun an das Fehlen jeglicher mythologischer Konvention sofort selbstverständlich erscheint. Das Bild von der Regenlandschaft ist gewiss in keinem Gedicht der Epoche nachweisbar. Die süsse Einsamkeit der Jugend ist geschwunden, in der «gefühlten» Zeit wird das Entschwundene doppelt hörbar.

Dass dieses Gedicht von Goethe sei, wird keine stilistische Analyse evident machen, die sich nicht auf Dokumente zu stützen vermag. Das Merkur-Gedicht ist mit U. unterzeichnet. Unmittelbar darauf folgt von Goethe *Eis-Lebens-Lied* und *Kenner und Liebhaber,* beide mit D. unterzeichnet. Dass Goethe um diese Zeit wiederholt falsche Anfangsbuchstaben unter seine Gedichte setzte, erhellt aus den Beiträgen zu Jacobis *Iris.* Den Reim auf «gleichet» zu wagen, ehe man weiss, ob man syntaktisch nicht strandet, und dann durch Nachziehung von «es», dem Subjekt, und seine Verschmelzung mit «schwindet» alles mühelos zu bewältigen, das zeugt von einem sehr grossen technischen Vermögen, das fast Instinkt zu sein scheint. Bei den wundervollen Schlusstrophen könnte man wohl fragen, was in ihnen *nicht* goethesch sei. «Einen Blick, geliebtes Leben / Und ich bin belohnt genung» klingt unmittelbar an. Sämtliche Begriffe zumindest der letzten Strophe sind Goethes Sprachschatz entnommen: «hold», «Blicke», «Freundschaft», «segnen», «Geschicke», «fühlen». So gross ist der Zauber dieser Verse, dass man ein Gedicht von Goethe zu lesen vermeint, das in den Ohren klingt, ohne dass man sich genau auf seinen Wortlaut besinnen könnte. Ist es nicht von Goethe, so ist es doch von einem Dichter. Von wem immer es sei — nur ein glücklicher Fund wird es ans Licht bringen —, hier liegt im Durchbruch eigener Sprache durch die Konvention ein dichterisches Gedicht vor, aus jener erregten Übergangszeit der deutschen Lyrik, als Goethe noch eine Kraft unter Kräften war. Er gab nicht nur, er nahm: Johann Georg Jacobis *Sommertag* steht in mancher Ausgabe von Goethes Gedichten. Ludwig Strauss, zu dessen Arbeitsgebiet Jacobi und die lyrische Gärung um 1770 gehört, wie aus seinem Aufsatz, *Zur Geschichte des jungen Goethe und des «Iris-Kreises»,* in der *Zeitschrift für deutsche Philologie,* Bd. 57, 1, 1932 hervorgeht, hält trotz des goetheschen Tones — der eben damals noch der Jacobis hätte sein können, den Goethe übernahm! — Jacobis Autorschaft für wahrscheinlich. W. K.

Anmerkung: Nach Druckabschluss teilt uns Prof. Herman Meyer mit: Wolfgang Kaysers Buch *Das sprachliche Kunstwerk,* welches erschien, als obiger Aufsatz schon im Besitz der Redaktion dieser Zeitschrift war, bietet auf S. 41—45 Ausführungen über Klopstocks *Rosenband,* die sich mit dem ersten Teil unserer Untersuchung eng berühren, und zwar wesentlich im Sinne einer erfreulichen Uebereinstimmung.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN LITERATUR- U. GEISTESGESCHICHTE

herausgegeben von Prof. Dr. Emil Staiger

Heft 1

Karl Toggenburger

Die Werkstatt der deutschen Klassik

Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens

200 Seiten, broschiert Fr. 7.—.

Die Reihe der «Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte» setzt sich zum Ziel, diejenigen Dissertationen zu sammeln und einem weiteren Leserkreis vorzulegen, die über das engere wissenschaftliche Fach hinaus Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben. Das trifft in besonderem Masse bei der Schrift von Karl Toggenburger über «Die Werkstatt der deutschen Klassik» zu. Gerade das vermeintlich bekannteste Werk der Grössten birgt oft die ungeahntesten Schätze. Sie unter der Konvention und ungeprüft überlieferten Schulmeinung erst eigentlich zu entdecken, hat sich diese eng auf die Texte bezogene Arbeit zur Aufgabe gemacht. Dem Begriff des Klassischen gewidmet, trägt sie dazu bei, das geistige Vermächtnis unserer Klassiker dem Leser zum Bewusstsein zu bringen und es in seiner Fülle durch die eigene neue Erkenntnis weiterzugeben.

*

Heft 2

Arthur Häny

Hölderlins Titanenmythos

120 Seiten, broschiert Fr. 4.—.

Hölderlins Werk hat in den letzten Jahrzehnten eine bedeutende Klärung erfahren; dennoch sind seine geheimeren Bereiche rätselhaft genug geblieben. Die vorliegende Abhandlung sucht nun mit der gebotenen Scheu das Dunkelste ans Licht des Tages zu ziehen; sie interpretiert eine Reihe hochbedeutender, schwer zugänglicher Hymnen und erschliesst uns damit ein Neuland. Die Texte werden aus sich selber erklärt ohne jegliche Schematisierung. Der Kampf des Dichters mit den Titanen wird als grundsätzliche Auseinandersetzung erkannt, welche nicht Hölderlin allein, sondern den ganzen deutschen Idealismus angeht — ja mehr, es ist eine Auseinandersetzung, an der die abendländische Welt unbewusst teilhat.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50.

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

*

Demnächst erscheint:

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

2., erweiterte Auflage. 260 Seiten. In Leinen Fr. 13.50.

Hölderlin: «Heidelberg», «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter», «Chiron» / Jean Paul: «Titan» / Kleist: «Bettelweib von Locarno» / Goethe: «Sommernacht», «Novelle» / Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende» / Stifter: «Nachsommer» / C. F. Meyer: «Die tote Liebe» / Hofmannsthal: «Der Schwierige».

«Lebendigmachende Literaturkritik in seltenem Masse.»

«Neue Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH